HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/torsokunstknstler00stah

TORSO.

KUNST, KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

DES

GRIECHISCHEN UND RÖMISCHEN ALTERTHUMS.

ERSTER THEIL.

Motto: »Der Sinn und das Beftreben der griechifchen Kunft ift, den Menfchen zu vergöttern, nicht die Gottheit zu vermenfchen: Theomorphism, kein Anthropomorphism.«

Goethe W. B. 39, S. 289.

709.38
St 14 t
2 vols in 1
750

TORSO.

KUNST, KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

DES

GRIECHISCHEN UND RÖMISCHEN ALTERTHUMS.

VON

ADOLF STAHR.

ZWEITE,
VERMEHRTE UND VERBESSERTE AUSGABE
LETZTER HAND.

IN ZWEI THEILEN.

ERSTER THEIL.

Georg Lentsche, d. 16.5.37.

BRAUNSCHWEIG,
DRUCK UND VERLAG VON FRIEDRICH VIEWEG UND SOHN.
1878.

Alle Rechte vorbehalten.

THE LIBRARY
BRIGHAM ... UNIVERSITY
PROVO, UTAH

VORREDE DES HERAUSGEBERS.

»Ich habe dieſes Buch Torſo genannt,« ſchreibt Adolf Stahr in der Vorrede zur erſten Ausgabe, »nicht nur weil unſer ganzes Wiſſen von der alten helleniſchen Kunſt, von ihren Künſtlern und Kunſtwerken ebenſowohl wie Alles, was uns von ihren Leiſtungen übrig geblieben, ſelbſt ein Torſo iſt. Ich wählte dieſe Bezeichnung auch darum, weil die Art und Weiſe der Behandlung, deren ich mich in meinem Buche bedienen zu müſſen glaubte, ſelbſt jener Beſchaffenheit des Gegenſtandes entſpricht.«

»Die wenigen Trümmer, welche uns das Schickſal gegönnt hat von der unzähligen Fülle ſchöpferiſcher Kunſtgeſtaltung des antiken Lebens, reichen weit nicht aus, um auch nur annähernd ein vollſtändiges Bild zu geben von dem geſchichtlichen Entwickelungsgange der alten Kunſt. Mir ſchien es darum vortheilhafter, die bedeutendſten der uns erhaltenen Werke griechiſcher Bildkunſt zum Mittelpunkte einer Reihe von Darſtellungen zu machen, und aus der genauen Schilderung dieſer Werke und

aus den ſpärlichen Nachrichten über die groſsen alten Meiſter, auf welche ſie zurückzuführen ſind, den Zuſammenhang der bildenden Kunſt mit der Geſchichte und Cultur, mit den politiſchen, religiöſen und ſocialen Lebensverhältniſſen der Zeit hervorgehen zu laſſen.«

»Durch ſolche Darſtellungsweiſe glaubte ich ferner auch noch einen andern Zweck zu erreichen. Auf meinen Reiſen, beſonders aber während meines längern Aufenthaltes in Italien, vermiſste ich oft ſelbſt ein Buch, welches dem Beſucher der verſchiedenen Antikenmuſeen Europas das Mittel böte, die wichtigſten und berühmteſten Werke der alten Plaſtik mit Nutzen für ſeine äſthetiſche Bildung zu betrachten und in ihrer Bedeutung für die alte Kunſtgeſchichte würdigen zu können.«

Die hier ausgeſprochenen, leitenden Grundſätze ſind auch für dieſe zweite Ausgabe unverändert dieſelben geblieben.

Stahr hat gleich nach dem erſten Erſcheinen des Torſo durch Zuſätze, Aenderungen und Weglaſſungen, welche in zwei Handexemplaren an den betreffenden Stellen angemerkt ſind, dann durch handſchriftliche Bemerkungen auf loſen Blättern, beſonders zuletzt durch Verweiſungen auf die aus erneuter Betrachtung der in Rom befindlichen Kunſtwerke gewonnenen Anſchauungen*) für eine zweite Ausgabe vorgearbeitet. In den Tagen ſeiner ſchweren, letzten Krankheit hat ihn wiederholt der Ge-

*) Ein Winter in Rom. 2. Auflage, 1871.

danke an eine neue Herausgabe dieſes Werkes, welches ſchon lange vergriffen war, beſchäftigt: er hat die Hoffnung ausgeſprochen, daſs es ihm im Winter 1876/77 gegönnt ſein werde, die letzte Hand an dieſe zweite Auflage zu legen, welche er in allem Weſentlichen für druckreif hielt. Da rief ihn am 3. October 1876 der Tod ab.

Der unterzeichnete Herausgeber, durch Verwandtſchaft mit dem Verfaſſer verbunden, war ſchon früher zum Gedankenaustauſch über den Torſo aufgefordert worden, er wuſste, daſs es ein Wunſch des Verſtorbenen geweſen war, daſs er eventuell die Herausgabe übernehmen ſolle. Die directe Aufforderung von Frau Fanny Lewald-Stahr fand ihn um ſo bereitwilliger: es galt das Vermächtniſs eines Todten pietätsvoll zu erfüllen.

Meine Stellung als Herausgeber war mir durch die angegebenen Umſtände ganz beſtimmt vorgezeichnet. Jede Aenderung, jeder Zuſatz — ich mache gleich hier auf den intereſſanten Fund des neuen Fragmentes aus Polyklet's Kanon (I, S. 325) aufmerkſam — ja, jede Andeutung Stahr's — eine ſolche gab mir die Veranlaſſung, die Abbildungen der beſprochenen Statuen aus den verbreitetſten Werken anzuführen — iſt gewiſſenhaft benutzt worden. Von Eigenem hielt ich es für meine Pflicht, ſo wenig wie möglich hinzuzuthun. Auch habe ich der Verſuchung widerſtanden, durch Anführung von Büchertiteln und Citaten eine Gelehrſamkeit zu zeigen, die hier nicht am Platze wäre. Vielleicht wird es Manchem erſcheinen, als habe ich hie und

da mit zu gelinder Hand eingegriffen. Mir ſchien es aber nothwendig, daſs dieſem Buche vor Allem die perſönliche Färbung erhalten bleibe, beſonders in den lebendigen, eigener Anſchauung entſtammenden Beſchreibungen, die der ganzen Darſtellung ihr charakteriſtiſches Gepräge verleihen, auch da, wo ſie ſich mit meinen Eindrücken nicht vollſtändig decken.

Nicht als eine Kunſtgeſchichte im ſtrengen Sinne des Wortes, ſondern mehr als eine Ergänzung zu ſeinem italieniſchen Reiſewerke*) hat der Verfaſſer ſelbſt in der Vorrede der erſten Auflage den Torſo bezeichnet. Das Buch ſtellt das Bild von der Entwickelung antiker Kunſt dar, welches der Verfaſſer aus der Betrachtung der erhaltenen Werke in Rom und Italien gewonnen und bis an ſein Lebensende feſtgehalten hat. Ich kann ihm zum Schluſſe keine eindringlichere Empfehlung mitgeben als einen Ausſpruch Rauch's. Der groſse Bildhauer äuſserte ſich gegen Stahr, daſs der Torſo eines der wenigen kunſtgeſchichtlichen Werke ſei, aus welchem auch der ausübende Künſtler etwas lernen könne.

Möge ſich der Torſo auch in ſeiner neuen Geſtalt in dem weiten Leſerkreiſe, an den ſich Ad. Stahr's Werke wenden, zahlreiche Freunde erwerben!

Graz, im März 1878.

Wilhelm Gurlitt.

---

*) Ein Jahr in Italien. 5 Bände. 4. Auflage 1874. Geſammelte Werke XI — XV.

INHALTS-VERZEICHNISS.

Erfte Abtheilung.

Seite

I. Natur, Land und Volk der Griechen . . . . . 1— 21
Die Griechen und ihre Götter 16
Der griechifche Staat 19
II. Dädalos . . . . . 23— 38
Bedeutung und mythifcher Charakter 27
Seine Werke 29
Winckelmann's Auffaffung der älteften helleniſchen Kunſt . 32
Smilis 35
Dädalos und die Dädaliden 37
III. Zusammenhang der griechifchen Kunſt mit dem Orient . . . . . 39— 58
Allgemeiner Gang der Culturentwicklung 42
Originalität der Griechen 44
Fr. Thierfch, Epochen der bildenden Kunſt 45
L. Rofs, Reifen in Griechenland 47
Handel und Schifffahrt, Kriege und Staatenbildungen als Vermittler 48
Nachweis des orientalifchen Einfluffes 53
Herodot 58
IV. Ueberfchau der vorhellenifchen Kunſt . . . . . 59— 68
1. Die ägyptifche Kunſt 61
2. Die babyloniſch-affyrifche Kunſt 64
3. Die Bildkunſt der alten Perser und Völker Vorderafiens 66
Schlufsfolgerungen 68

Seite

V. Die Hauptepochen der griechifchen Plaſtik . . . . 69—101
1. Von Dädalos bis Phidias 71
Stabilität der erſten Kunſtperiode 72
Gebundenheit durch religiöſe Satzung 74
Gründe der Entwicklung der Kunſt auch in dieſer Periode 78
2. Von Phidias bis auf Hadrian 83
Schwierigkeit der Beſtimmung, welcher Zeit ein Kunſtwerk angehört 83
Anſicht Winckelmann's 85
Dagegen Thierſch 86
Bedeutende Werke aus der römiſchen Kaiſerzeit 88
Fünfhundertjährige Dauer der Kunſtblüthe und Gründe derſelben 89
Unterſchied der früheren und ſpäteren Werke 94
Widerlegung entgegenſtehender Anſichten 98
VI. Aelteſte erhaltene Hauptwerke der griechifchen Sculptur . . . . . 103—116
1. Das Löwenthor von Mykenä 105
2. Reliefbild der Niobe 108
3. Die ſitzenden Statuen von Milet . . . . . —
4. Die Bildwerke von Xanthos . . . . . —
5. Kalkſteinreliefs eines Tempels zu Aſſos 109
6. Tempelſculpturen von Selinus 110
7. Apollo von Tenea 114
8. Alterthümliche Minerva auf der Akropolis von Athen . 115
9. Grabſtele des Ariſtion . . . . . —
VII. Tempelgiebel und ihre plaſtiſche Verzierung bei den Alten . . . . . 117—130
Alter des Giebelſchmucks 119
Erhaltene und überlieferte Giebelgruppen 124
Anſichten von Welcker und Roſs 125
VIII. Die äginetifchen Bildwerke . . . . . 131—158
Aegina und ſeine Bedeutung in der Kunſtgeſchichte 133
Entdeckung der Bildwerke 135
Compoſition der weſtlichen Giebelgruppe 137
Beſchreibung der Figuren 139
Techniſche und ſtiliſtiſche Behandlung 142
Das Lächeln der Aegineten 145
Die äginetiſche Kunſt als Mittelglied zwiſchen älterer und jüngerer Kunſt 150
Onatas 155
IX. Phidias und ſeine Werke . . . . . 159—197
Lebensumſtände des Künſtlers 161
Perikles 165

Seite

Perikles und Phidias 169
Das Publicum der griechifchen Kunft 171
Die Ideale des Phidias 176
Das Ideal der Athene . . . . . —
Athene Promachos, die lemnifche Athene, Athene Parthenos 177
Erhaltene Athenebilder 180
1. Die Pallas von Velletri im Louvre . . . . . —
2. Minerva Chigi in Dresden 181
3. Die Minerva von Kaffel 182
4. Die Minerva Giuftiniani in Rom . . . . . —
5. Die Pallas der Villa Albani 184
Das Ideal des Zeus 185
Der Zeus von Olympia 186
Schickfale des Werkes 190
Erhaltene Zeusbilder 191
Der Zeus auf elifchen Münzen . . . . . —
Der Jupiter von Otricoli in Rom . . . . . —
Der Jupiter Verospi in Rom 193
Sonftige Werke des Phidias . . . . . —
Sagen über fein Lebensende 194
X. Die Parthenonfculpturen . . . . . 199—254
Die Akropolis von Athen 202
Das Feft der Panathenäen 205
Tempel der Athene Nike 208
Die Propyläen 209
Der Parthenon 211
Bedeutung feines gefammten Bilderfchmuckes 215
Oeftliches Giebelfeld 217
Weftliches Giebelfeld 218
Die Metopen 219
Der Fries der Cella 220
Schickfale des Parthenon 224
Jacques Carrey's Zeichnungen 226
Die venetianifche Expedition 227
Lord Elgin 230
Ueberficht der erhaltenen Refte 232
der Metopen 234
des Friefes 237
der Giebelftatuen 243
Einzelnes 246
Die beiden Gruppen ruhender Frauengeftalten . . . . . —
Helios und fein Gefpann 248
Pferdekopf vom Gefpann der Nacht 249
Iris und Nike 250

Seite

Herakles oder Dionyfos 251
Fragmente des Pofeidon und Bruchftück der Athene . . —
Kephiffos 252
Weiblicher Koloffalkopf 253
XI. Die Koloffe von Monte Cavallo . . . . . 255—280
Gröfse des Eindrucks 257
Bedeutung der Dioskuren für Rom 260
Die Infchriften 262
Autoritäten für und wider diefelben . . . . . —
Die Koloffe, Copien von Bronzeoriginalen 264
Winckelmann und das Koloffale 267
Jetzige Aufftellung 268
Mittelalterliche Sage 270
Motiv der Stellung 273
Die Pferde und ihr Verhältnifs zu den Heroen 277
Schlufsbemerkung 279
XII. Die Sculpturen des Apollotempels zu Baffä . . 281—310
Entdeckung der Sculpturen 283
Befchreibung des Tempels 285
Wahl des Gegenftandes am Friefe 286
Die Kunftgeftalt der Amazonen 291
Der Amazonenkampf 294
Der Centaurenkampf 297
Wirkung fürs Auge 305
Alkamenes, Schüler des Phidias 308
Seine Werke 309
XIII. Polyklet und das Ideal der Juno . . . . . 311—328
Die Juno Ludovifi 313
Die argivifche Hera des Polyklet 315
Erhaltene Herabilder 317
Kopf in der Eremitage . . . . . —
Büfte in Neapel 318
Kopf in Florenz . . . . . —
Die fogenannte barbarinifche Livia 319
Büfte aus Villa Ludovifi . . . . . —
Juno Sospita oder Lanuvina . . . . . —
Sonftige Werke Polyklet's 320
Die Diadumenos, Statue in Rom . . . . . —
Der Apoxyomenos 321
Der fich falbende Athlet in Dresden . . . . . —
Würfelfpielende Knaben . . . . . —
Würfelfpielende Mädchen in Berlin . . . . . —
Das Ideal des Hermes . . . . . —
Mercur des Belvedere 322

Seite

Kanephoren 323
Die Karyatiden des Erechtheum 324
Kanon des Polyklet 325
Neues Fragment . . . . . —
Der Doryphoros 326
Ruhm des Künftlers 327
XIV. Myron und der Diskobol . . . . . 329—343
Phidias, Polyklet, Myron 331
Der Discuswerfer des Myron 332
Statue im Palazzo Maffimi 333
Diskobol des Naukydes oder Alkamenes 337
Der Marsyas des Myron, Statue im Lateran . . . . . —
Sonftige Werke und künftlerifche Eigenthümlichkeit des Myron 338
Lebensnachrichten über ihn 341
XV. Skopas und Praxiteles . . . . . 345—450
Skopas, Praxiteles und Lyfippus 347
Geift ihrer Zeit 348
Skopas 351
Leben und Werke deffelben . . . . . —
Der Mars Ludovifi 352
Auffaffung des Ares in der griechifchen Kunft . . 353
Das Medufenideal 356
Die Medufa Rondanini 357
Schlafende Medufa Ludovifi 358
Griechifche Sage von der Medufa 359
Medufa aus Sizilien . . . . . —
Apollo Citharödus 360
Apollo des Vatican 362
Apollo Barberini in München 364
Zahlreiche Darftellungen des Apollo im Alterthum 365
Der Triumphzug des Achilles 366
Relief in München 368
Nereide in Florenz . . . . . —
Das Maufoleum zu Halikarnafs 369
Praxiteles 371
Kephifodotus, der Vater des Praxiteles . . . . . —
Leben und künftlerifcher Charakter des Praxiteles . . . 372
Sein Ideal der Aphrodite 375
Die knidifche Aphrodite 377
Befchreibung Lucian's . . . . . —
Praxiteles und Phryne 379
Nacktheit des Venusideals 382
Bedeutung des Gewandmotivs 386
Erhaltene nackte Venusftatuen 387

Seite

Die Mediceifche Venus 388
Der Bildhauer Kleomenes 391
Die Venusftatue in Dresden 392
Die Capitolinifche Venus . . . . . —
Die Venus von Troas im Palaft Chigi 396
Nachbildungen der knidifchen Venus des Praxiteles . 397
Drei Statuen im Vatican . . . . . —
Statue der Villa Borghefe . . . . . —
Statue der Villa Ludovifi . . . . . —
Venus Braschi in München 399
Venus, im Bade kauernd, im Vatican 400
Erhaltene, bekleidete Venusftatuen . . . . . —
Venus von Milo im Louvre 401
Venus von Capua in Neapel 404
Venus victrix 405
Gruppe von Venus und Mars 406
Venus von Arles im Louvre . . . . . —
Venus genitrix im Louvre 407
Der Künftler Arkefilaus 408
Der thespifche Eros des Praxiteles . . . . . —
Erhaltene Erosdarftellungen 409
Eros des Vatican 410
Eros in Neapel . . . . . —
Der Elgin'fche Eros in London . . . . . —
Praxiteles' Darftellungen aus dem Dionyfifchen Kreife . 411
Sardanapallus im Vatican 412
Sogenannter Plato in Neapel 413
Erhaltene Dionyfosftatuen . . . . . —
Marmortorfo des Vatican . . . . . —
Bacchus des Louvre 414
Sonftige Darftellungen 415
Geftalten des Pan, der Silene, der Satyrn 415
Der Capitolinifche Faun 417
Silen mit dem Bacchuskinde im Louvre 419
Satyr in Dresden 420
Der Barberinifche Faun in München . . . . . —
Darftellungen aus dem Kreife des Apollo und der Diana —
Diana Colonna in Berlin 421
Diana von Verfailles im Louvre 422
Apollo Sauroktonos 424
Darftellungen der Ceres 425
Ceres der Villa Borghefe . . . . . —
Ceres des Vatican 426
Niobe und die Niobiden . . . . . —

Seite

Zweifel, ob die Gruppe von Skopas oder Praxiteles gearbeitet ift 427
Niobidenfabel 428
Frühere Darftellungen derfelben 429
Aufftellung und Anordnung des erhaltenen Werkes . 430
Ausdruck der Niobe 431
Die florentinifchen Statuen 433
Erfte Gruppe 434
Zweite, dritte, vierte Gruppe 435
Zugehörige Statuen aus anderen Sammlungen 438
Die ftrafenden Götter waren nicht dargeftellt 439
Sonftige Darftellungen der Niobidenfabel 441
Söhne und Schüler des Praxiteles 443
Die Gruppe der Ringer zu Florenz . . . . . —
Leochares, Raub des Ganymedes im Vatican 445
Das Denkmal des Lyfikrates in Athen vom Jahre 334 . 447

Zweite Abtheilung.

XVI. Stellung der Künftler im hellenifchen Leben . 451—518
Anficht K. Fr. Hermann's 454
Ausfprüche des Plato und Ariftoteles 455
Der Begriff der Banaufos, Demiurgos und Cheironax . . . 463
Zeuxis und die Krotoniaten 477
Untergang der Schriften über Künftler und Kunftwerke . . 481
Ehrenbezeugungen für grofse Künftler 482
Selbftgefühl der griechifchen Künftler 488
Die Künftler find freigeborene und hochgebildete Männer . 491
Die Honorarfrage 497
Anfichten des Plutarch und Seneca 506
Die Anficht Lucian's 509
Schlufsbetrachtung 517
XVII. Die Kunft und die Freiheit . . . . . 519—535
Herodot 521
Winckelmann 522
Goethe und die Herausgeber Winckelmann's 526
Heinfe 529
Das engliche Parlament 530
Irrthum Winckelmann's 532
XVIII. Das Portrait . . . . . 537—606
Griechifche Sage über das erfte plaftifche Portrait 539

	Seite
Oeffentliche Ehrenftatuen und private Denkmäler	541
Die olympifchen Siegerftatuen	542
Gruppe des Harmodios und Ariftogiton	544
Ehrenftatuen in Athen bis auf die Zeit Alexander's	547
Weite Verbreitung der Sitte in fpäterer Zeit	548
Statuen berühmter Frauen	552
Künftler, welche Portraitftatuen verfertigten	556
Entwicklung der Portraitkunft	558
Das Portrait bei den Römern	565
Vorhandene Hauptwerke der plaftifchen Portraitkunft	572
Die Griechen:	573
Dichter:	—
Homer; Farnefifcher Kopf, Kopf aus dem Capitolinifchen Mufeum	—
Sophokles, Statue im Lateran	575
Euripides, Kopf in Mantua	577
Menander und Pofidipp, Statuen im Vatican	578
Gefetzgeber und Weife	580
Solon, Büfte in Florenz	—
Aefop, Herme in Villa Albani	581
Staatsmänner, Redner und Philofophen	582
Perikles, Herme in München	583
Afpafia, Herme im Vatican	584
Alkibiades, Herme im Vatican	586
Sogenannter Phokion, Statue im Vatican	587
Sokrates, Herme in Neapel	—
Plato, Büfte in Florenz	588
Ariftoteles, Statue in Palaft Spada, Statuette in Villa Albani	589
Diogenes, Statuette der Villa Albani	590
Epikur, Bronzebüfte aus Herculaneum	591
Demofthenes, Statue im Vatican	592
Aefchines, Statue in Neapel	593
Die Römer:	595
Die römifchen Könige	596
P. Scipio Africanus d. Aelt., Bronzebüfte in Neapel	597
P. Scipio Africanus d. Aelt., Marmorbüfte auf dem Capitol	—
Pompejus, Statue des Palaftes Spada	598
M. Antonius, Kopf in Florenz	601
Agrippa, Statue in Venedig	—
Sogenannter Germanicus im Louvre	602
Der Künftler Kleomenes	603
Cicero, Büfte in Madrid	603
Hortenfius, Büfte in Villa Albani	604
Julius Cäfar, Büften in Neapel und Berlin	—

Seite

Germanifche Barbaren 605
Sogenannte Thusnelda in Florenz . . . . . —
Sogenannte Ramis in Berlin . . . . . —
Kopf im britifchen Mufeum 606
XIX. Färbung plaftifcher Bildwerke . . . . . 607—619
Nachrichten der Alten 609
Erhaltene Farbenfpuren 610
Verfchiedene Anwendung der Farbe 611
Farbige Wirkung der Bronzewerke 618
XX. Nacktheit der griechifchen Plaftik . . . . . 621—642
Al. Hirt, über die Bildung des Nackten bei den Alten . . 624
Leffing's Auffaffung . . . . . —
Nackte Darftellung bei athletifchen Figuren 627
» » » Heroengeftalten 628
» » » Götterbildern 631
Andeutende Behandlung von Aeufserlichkeiten 632
Trennung der realen Welt von den Gefchöpfen der Phantafie 433
Griechifche Kleidung und Anftandsbegriffe 634
Anftöfsige Nacktheit 637
Bedeutung der Nacktheit bei den Satyrn 638
Gegenfatz zwifchen griechifcher und römifcher Auffaffung . 641

ERSTE ABTHEILUNG.

I.

NATUR, LAND UND VOLK DER GRIECHEN.

— quando omnibus omnia large
Tellus ipsa parit naturaque daedala rerum.
Lucretius.

Natur, Land und Volk der Griechen.

»Der Einfluſs des Himmels muſs den Samen beleben, aus welchem die Kunſt ſoll getrieben werden. Und zu dieſem Samen war Griechenland der auserwählte Boden.«

Nichts kann wahrer ſein, als dieſes Wort Winckelmann's *), des Vaters der alten Kunſtgeſchichte. Die Natur, der gemeinſame Mutterſchooſs aller Dinge, iſt auch die Erzeugerin und Pflegamme der Kunſt. An den Brüſten der helleniſchen Natur ward die Kunſt der Hellenen groſsgeſäugt, und man kann dieſe nicht verſtehen, ohne jene zu kennen. Alles, was im griechiſchen Leben bewundert wird: die Energie der Tugend und Thatkraft, die Höhe und Vielſeitigkeit der geiſtigen Bildung, die unerreichte Schöpferkraft, Schönheit und Mannigfaltigkeit in aller Kunſt, der Sitten freie Anmuth, die heitere Schönheit wie der würdige Ernſt des öffentlichen Lebens, — das Alles erblühte in dieſem Jugendvolke der europäiſchen Menſchheit nicht ohne den begünſtigenden Einfluſs der Lage und Natur ſeines Landes und ſeines glücklich gemiſchten Klimas.

*) Geſchichte der Kunſt des Alterthums I, 4, 1.

Die alten Griechen waren ſich dieſer Vorzüge wohl bewuſst. Ihre Schriftſteller und Dichter werden nicht müde, dieſelben preiſend zu verherrlichen. Sein Land, ſeine Natur, ſein Klima galten dem Griechen als die Krone der Schöpfung, als Mittelpunkt der Welt. Pallas Athene ſelbſt hatte, wie Plato ſagt, dies Land ihrem geliebten Volke angewieſen. Darum ſchienen ſich die Griechen das geiſtige Herrſchervolk der Welt, in der es auſser den Hellenen nur noch Barbaren gab, über die zu herrſchen den Hellenen gebührte. Aber dieſe Weltherrſchaft war viel mehr eine geiſtige als eine materielle; und darum hat ſie über das Leben des Volkes ſelbſt hinaus ſich Jahrtauſende lang erhalten bis auf den heutigen Tag.

Griechenland iſt die Vermittlerin geweſen zwiſchen Orient und Occident. Schon die Lage in der Mitte zwiſchen beiden erleichterte den Verkehr und die Verbindung mit den Culturvölkern Aſiens und Africas, deren Kunſt gleichfalls nicht ohne Einfluſs geblieben iſt auf die helleniſche Kunſtthätigkeit. Die Bildung, welche der lebhaft beobachtende und ſchnell auffaſſende griechiſche Geiſt von dort empfing, machte er, begünſtigt von ſeines Landes Natur, zu ſeinem Eigenthume, indem er das Aufgenommene ſelbſtändig und eigenthümlich zur Vollendung ausgeſtaltete. Und wie Land und Natur von Hellas als die harmoniſch gemäſsigte Vollendung der orientaliſchen Natur erſcheinen, ſo ward auch die giechiſche Kunſt eine Vollendung und Verklärung der orientaliſchen Kunſt.

In Land und Volk der Griechen vereinigen ſich die geſonderten Eigenthümlichkeiten der Natur und der Völker des Orients zu Ebenmaafs und Schönheit.

Hellas iſt ein kleines Land. Es umfaſst nur den kleineren ſüdlichen Theil der groſsen Halbinſel, welche im Oſten vom ſchwarzen und ägäiſchen, im Weſten vom joniſchen und adriatiſchen Meere begrenzt wird. Man könnte das Land ſelbſt ein Kunſtwerk der Natur nennen; denn es beſitzt alle weſentlichen Eigenſchaften eines Kunſtwerks: überſichtliches Maafs, Be-

ſchränktheit und Einheit in der höchſten Mannigfaltigkeit. »Es giebt kein Land der Erde«, ſagt ein berühmter Kunſtforſcher und Reiſender, der Däne Bröndſtedt, »das ſich ſo wunderbar mit dem Meere vermählt, keines, das die Schönheit aller Gegenden Europas in ſolchem Grade verbunden aufzeigt. Der Wanderer, der aus Theſſaliens weiten, fruchtbaren, roſſenährenden Ebenen den Peneiosfluſs entlang in das Tempethal eintritt, glaubt ſich aus Dänemarks korngeſegneten Gefilden plötzlich wie durch Zauberſchlag verſetzt in die ſanften und doch prachtvollen Umgebungen einer üppigen italieniſchen Natur, während ihn, kaum eine halbe Stunde weiter hinein in das Thal, die groſsartige Felſenpracht einer deutſchen Schweizerlandſchaft umgiebt.«

Nur in einem ſolchen kleinen Lande konnte das griechiſche Leben mit ſeiner freien Vielgeſtaltigkeit entſtehen; nur in ſo überſichtlichem und geſchloſſenem Raume konnte ein innerlich bewegtes und doch feſtgeſchloſſenes, mannigfaltiges Staatsleben erwachſen, während in den breiten Küſtenländern, in den weiten Stromthälern des Orients das unabſehliche Gewimmel der Menſchenmaſſen allein durch den weitgreifenden Zwang des religiöſen und des politiſchen Deſpotismus zuſammengehalten werden mochte.

Dies kleine Land beſaſs ferner auch jenes Maaſs des Bodens und des Klimas, das, gleich entfernt von verſchwenderiſcher Ueppigkeit, die den Geiſt entnervt durch müheloſen Genuſs, wie von öder Kargheit, welche den Schwung der Seele lähmt und niederdrückt, eine glückliche Mitte bildete zwiſchen Arbeit und Genuſs, ruhigem Stillſtande und kräftigem Aufſchwung, zwiſchen Sammlung und Zerſtreuung. Griechenland war kein Paradies, wo Milch und Honig floſſen, kein Phantaſieland von idylliſchen Schäfern bewohnt, wie ſich's wohl jene Poeten des achtzehnten Jahrhunderts erträumten, die den verfeinerten Genuſs eines thatloſen Gefühlslebens an die Stelle der erhabenen Schönheit und der kraftvollen Anmuth des griechiſchen Daſeins ſetzten. »Der Anblick des

Landes,« ſagt der berühmte deutſche Aeſthetiker und Kunſtforſcher, welcher ſeiner Zeit ſelbſt Griechenland bereiſt hat, und deſſen meiſterhafter Darſtellung wir die Hauptzüge dieſes Abſchnittes entlehnen*) — »der Anblick des Landes iſt zuerſt viel rauher, als man zu erwarten pflegt. Von der Höhe überſehen gleicht es einem Meere von verſteinerten Wellen, ganz durchäſtet von rauhen Felsgebirgen, die freilich einſt mehr als jetzt bewaldet waren. Bei dieſem Anblicke erinnert man ſich, daſs die alten Griechen mit nichten ſo ſüſs und geſchmeidig waren, wie ſie der Schöngeiſt ſich vorſtellt, und daſs ihre Schönheit aufwuchs auf der Grundlage derber Kraft. Hier jagten dieſe unerbittlichen homeriſchen Städteverwüſter den Löwen, den Eber und den grimmen Bergſtier, hier ſtarrt die doriſche Härte und Wildheit. Aber das Auge, das zu dieſen Gipfeln und Spitzen hinaufſtieg, weckte und nährte zugleich den Sinn des Erhabenen in der Bruſt des Hellenen. Der reine Schwung der Berglinien, die unendlich mannigfaltige, aber immer reizvoll modellirte Form der Felsgebirge, in der ſich Schroffes und Gerundetes zu ſchöner Einheit verbinden, weckten und bildeten den plaſtiſchen Blick, wie ſie noch heute das Entzücken des Künſtlers ſind. Und dieſes Reich von ſchönen Linien und Formen ſah der Grieche belebt und verklärt von dem zauberhaften Farbenreize ſeiner reinen Luft, eingefaſst von der blauen Pracht ſeines Himmels, deſſen unvergleichlicher Glanz dem auffchauenden Blicke ins Herz hinein lachte; er ſah es umfloſſen von dem Spiegel dieſes Himmels, von einem Meere, deſſen tiefe, lichtdurchdrungene Bläue in reizvollem Wechſel der Farben die Küſten von Hellas umſpülte. Welch ein Lehrmeiſter des Schönen das Meer für den Hellenen geweſen iſt, das kann man aus Homer lernen, wenn man auch nur eins der zahlreichen Gleichniſſe lieſt von der entſtehenden und vergehenden Meereswoge:

*) Fr. Viſcher Aeſthetik II, 1, S. 233 ff.

»Wie wenn zum hallenden Felſengeſtad' herrollende Meerfluth,
Wog' an Woge, ſich ſtürzt vom Weſtwind aufgewühlet:
Weit auf der Höhe zuerſt aufhelmt ſie ſich; aber anjetzo
Gegen die Klippe zerſchellt laut donnert ſie, rings um den Vorſtrand
Hängt ſie krumm aufbrandend, und fernhin ſpeit ſie den Salzſchaum —
Alſo zogen gedrängt die Danaer, Haufen an Haufen,
Raſtlos her in die Schlacht.« —

Den Gegenſatz zu der rauhen und erhabenen Wildheit der griechiſchen Gebirgsnatur, welche dem Charakter des doriſchen Stammes entſpricht, bildet die joniſche Weichheit und Lieblichkeit der Thäler, die jedoch weit entfernt iſt von orientaliſcher Ueppigkeit, welche den Sinn berauſcht und in Träume ſchwelgeriſcher Wolluſt verſenkt.

»Klar wie ſein Himmel, ſchwungvoll und doch ſcharf umriſſen und beſtimmt wie ſeiner Erde Formen, war auch die Pflanzenwelt, welche den Hellenen umgab. Ihr Typus hat jenen plaſtiſchen Charakter, der durch den Schwung ſeiner Formen das Gemüth befreit, während er das Sentimentale durch ſeine ruhige Würde, ſeine ernſtgemeſſene Haltung und durch ſeine ſcharfe Deutlichkeit nicht aufkommen läſst. Selbſt der Oelbaum, ſo ähnlich unſerer nordiſchen Weide, iſt nicht elegiſch ſentimental wie dieſe, denn die lederartige Stärke ſeiner Blätter verhindert die zitternde Beweglichkeit im Winde und das traurige Ueberhängen der äuſseren Zweige. Die Pflanzenwelt Griechenlands und Italiens iſt im Allgemeinen von mäſsiger Gröſse. Wo ſich in derſelben üppige Fülle in Wuchs und Stamm, in Krone und Baumſchlag zeigt, da wird dieſe Fülle doch wieder, wie bei der Platane und dem Ahorn, zur gemeſſenen Beſtimmtheit hingelenkt durch die ſtrenge, dem Kryſtallartigen verwandte Zeichnung der Blätter. Das Grün der Bäume, nicht eintönig, ſondern in unzähligen Nüancen ſpielend, meiſt von warmer, zuweilen von glänzender, ſchwärzlicher und graugrüner Farbe, erſetzt durch ſeine Dauer den Schmuck der ſchnell verſengten Wieſenfluren. Erſt wenn man die reizende, jungfräuliche Schlankheit des Lorbeerbaumes ſieht, verſteht man völlig den Mythus von der Daphne,

wie man bei dem Anblick der hoch zur Krone aufſteigenden Doldenſtengel die Form der griechiſchen Tempelſäule verſteht, welche helleniſcher Kunſtgeiſt der Natur nachſchuf.«

In dieſer Vegetation der Thäler lebt und webt eine ebenſo reiche und anmuthige Thierwelt. »Zahlloſe Cicaden ſummen im Graſe, tauſende von Nachtigallen ſchlagen im Myrtengebüſche, unter den Oliven, im Platanenhain, im Dunkel der Orangen und Limonen. Das Steinhuhn lockt, zierliche Lacerten werden von Schlangen verfolgt, mächtige Geier ſchreiten gravitätiſch einher, Pelikan und Storch lauern am See auf Beute und hoch in den Lüften, ſtolze Kreiſe ziehend, wiegt ſich der Adler, der blitztragende Vogel des Zeus. Wenn auch die gefährlichen, der Cultur feindlichen Thiere ſchon in früher Heroenzeit verfolgt und ſtark vermindert wurden, ſo war doch darum das wilde Gethier nicht in dem Grade wie bei uns ausgerottet, und die griechiſchen Dichter und Künſtler ſahen noch Löwen und Schlangen, Adler und Geier, nicht in Käfigen, ſondern in Freiheit. Der Thiere ſchönſtes, das Pferd, war zugleich in ſeiner edelſten Race, der ſchlanken orientaliſchen, in Griechenland vorhanden, und die marmornen Roſſe des Parthenon zeigen, daſs Phidias der herrlichſten Modelle nicht entbehrte« *).

Ueberall in der organiſchen wie in der unorganiſchen Natur umgab ſo den griechiſchen Menſchen die kunſttriebweckende Schönheit. Sie lachte ihm ins Herz mit dem hellen Lichte ſeiner Sonne und mit der Zauberpracht der Farben, der Kinder des Lichts. Sie grüſste ihn aus der ſtrahlenden Bläue ſeines Himmels und ſeines Meeres, und aus der Reinheit und Klarheit ſeiner Luft, deren Hitze während der Sommergluthen hier der friſche Hauch des Gebirgswaldes, dort die labenden Winde des Meeres kühlten. Sie lockte und bildete ſein Auge durch die Linien und Formen der ſchön geſtalteten Erde, wie durch die reizend geſchwungenen

*) Viſcher a. a. O. S. 171. 234.

Wellen des rauſchenden Meeres. Sie umgab ihn in Buſch und Baum, in Wald und Feld, in dem ſilbernen Rieſelrauſchen der kühlen Felſenquelle, die dem Dürſtenden Labung ſpendete, wie in den tauſend mannigfaltigen Reizen ſeiner Thier- und Pflanzenwelt.

Und hinein in all dieſe Schönheit ſchuf dieſelbe Natur das göttergleiche Gebild des griechiſchen Menſchen.

Es war der griechiſche Himmel, der die ſchönſten und wohlgebildetſten Geſchöpfe und Gewächſe und eine Uebereinſtimmung der Neigungen mit der Geſtalt hervorbrachte. Darum war die leibliche Bildung des griechiſchen Menſchen der Ausdruck des reinen Gleichgewichts von Temperament und Anlage überhaupt. »Der Gliederbau war kräftig, breit und doch von ſchlanker Linie und geſchmeidigen Formen. Der Charakter des Gelöſten, Herausgearbeiteten, Entwickelten, beſonders in der freigewölbten Bruſt, der ſchon in der Race lag, ward durch die Gymnaſtik noch mehr vervollkommnet. Das eigenthümliche griechiſche Profil iſt allgemein bekannt. Die Kunſt fand es vor in der Natur und bildete es nur aus zu höchſter Vollendung. Noch heutigen Tages findet man hie und da in Griechenland dieſes Profil: die gerade Linie in der Verbindung von Stirn und Naſe, das groſse Auge, das runde, volle Kinn, das breitere Geſicht, welche nach Ariſtoteles den joniſchen Typus bezeichnen, der zur Zeit der blühenden Kunſt das Ideal der griechiſchen Bildner war. Auch die doriſche Geſichtsbildung, welche an das Profil der Plaſtik und Malerei vor Phidias erinnert: ein feines, ſpitzes Geſicht, von vorn ſchmal anzuſehen, zurückfliehende Stirn, ſcharfe Adlernaſe, der feine Mund wie zum Lächeln in den Winkeln aufgezogen, das ſpitze Kinn — auch dieſe dem doriſchen Stamme eigenthümliche, vogelähnliche Phyſiognomie kann man noch heute in Neugriechenland beobachten.«

Das Eigenthümliche des griechiſchen Profils in ſeiner Vollendung beſteht darin, daſs es einen ſanften, ununterbrochenen Zuſammenhang zwiſchen den oberen und unteren Geſichts-

theilen erzeugt. Die Nafe wird dadurch der Stirn, dem Sitze des Geiftes, angeeignet und erhält felber einen geiftigen Charakter, während bei einer tief einfchneidenden Nafenwurzel der Ausdruck einer fcharfen Trennung des Geiftigen und Animalifchen entfteht. Das volle Kinn aber gab diefem fchönen, harmonifchen Ganzen gleichfam die abfchliefsende feite Bafis. »Die Stirn war mäfsig gewölbt, nicht allzu hoch, fie hatte einen Theil ihrer Entwickelung dem Gefichte abgegeben. Dazu das volle, runde, leuchtende Auge unter feingezogenen Brauen und der Schmuck des lockigen Haares, das in Fülle auch in dem fchön gekräufelten Barte fich zeigt. So fprach diefes ganze Profil das Gleichgewicht des Temperamentes aus, das neben dem fanguinifchen Hauptzuge auch diejenige Dofis von Phlegma und Melancholie befafs, die zur Wiffenfchaft und zum ganzen Gefühl des Tragifchen gehört, während man nur an Achilles zu denken braucht, um auch die Stärke des cholerifchen Feuers im griechifchen Temperamente zu erkennen. Diefe reine Mifchung aller Temperamente bildete die Grundlage für die allfeitige geniale Begabung des griechifchen Menfchen« *).

»So ausgeftattet von der Natur fand fich der Grieche unter einem Himmel und in einem Lande, wo das Leben weder zu fchwer noch zu leicht war, wo mit mäfsiger Mühe dreifache Ernte gedeiht, wo Wein und edle Früchte die Sinne erfreuen, und der leichtere Genufs die Mäfsigkeit begünftigt. War auch des fruchtbaren Landes nur wenig, fo lohnte doch überall der Boden die Mühe des Menfchen, dem er zugleich lieb und werth wurde durch die Sorgfalt und Arbeit, die er auf feine Pflege verwenden mufste. Und wo der Boden nicht ausreichte, da lockte das Meer nach allen Seiten hinaus zum Handel, der mit dem Reichthum zugleich die Mittel brachte zur Verfchönerung des Dafeins, nachdem das Nothwendige gewonnen war. Die vielfach eingefchnitte-

*) Vifcher a. a. O. S. 235. Hegel Aefthetik II, S. 387 — 390.

nen Küſten geben dem Lande individuelle Geſtalt, und zeigen ſinnbildlich die reiche Gliederung griechiſchen Lebens an. Die häufigen Golfe mit ihrer Beckenform, ſchön gerundeten Theaterkreiſen vergleichbar, luden den Menſchen zur Anſiedelung, ſein Schiff zur Sicherheit ein. Rings umher aber ſchwimmen in reiner Bläue die ſchön gezeichneten Inſeln. Vorzugsweiſe vom Himmel begünſtigt war Attika, wo die reine Luft den Blick am weiteſten hinausträgt über das Meer, und wo vom Hymettosgebirge herab das Auge über ſeinen blauen Spiegel oſtwärts bis Chios dringt.«

Aber auch unter der Erde bot ſein Land dem Hellenen die Mittel aller Cultur und Kunſt. Erz, Eiſen und edle Metalle waren reichlich vorhanden, und unerſchöpfliche Brüche des edelſten Marmors boten ſich dem Künſtler zum bildſamen Stoffe dar.

Dieſer griechiſchen Natur und ihrer Miſchung und Geſtaltung entſpricht nun auch die griechiſche Cultur und ihre äuſseren Formen. In allen iſt das Nothwendige zu Freiheit und Leichtigkeit umgeſchaffen, alle verkünden die ſchöne Menſchlichkeit. »Die Tracht lieſs das Haupt überall, wo man nicht den Schutz des Helms, des Reiſehuts, der Schiffermütze bedurfte, frei und unbedeckt, die Beine in ihrer ſchönen Zeichnung nackt — Hoſen galten für barbariſche Tracht — und auch der ganze oder halbe Arm ſah nackt aus dem Gewande (Chiton) hervor. Das Himation, das über die linke Schulter geworfen, um den Rücken geſchlagen, dann unter oder über den rechten Arm genommen wurde, ſo daſs das Ende wieder über die linke Schulter fiel, — dieſes Himation, und ähnlich die kürzere Chlamys, war jenes ungenähte Stück wollenen Zeugs, deſſen reicher Faltenwurf, motivirt durch die Formen des Körpers, dieſe durchblicken lieſs, mit jeder Bewegung ſich veränderte, nicht fertig genäht, als Sack am Leibe hing oder als Schale ihm anhaftete, ſondern in Wahrheit getragen ſein wollte, daher ein bewegtes, lebendiges, ein perſönliches Kleid.« Aber auch unbekleidet ſah das

Auge die ſchöne Menſchengeſtalt bei den gymnaſtiſchen Spielen, und der Künſtler brauchte keine Modelle, um den Körper in jeder Bewegung zu ſehen. »Wir Moderne beſitzen«, wie Heinſe treffend ſagt, »nicht dies von Kindheit an entwickelte Gefühl für die Form in ihrer unverhüllten Schönheit; wir wiſſen beſſer, wie die Röcke ausſehen auf dem Rücken als die lebendige Haut. Die Griechen kannten durch ihre Bäder und Leibesübungen das Nackte, wie wir Lettern in einem gedruckten Buche im Moment leſen können; wir dagegen kennen es oft bloſs als Lettern ohne Sinn, und glauben ihm nach der Ueberſchrift, nach dem Geſicht, Gewächs und der Stellung, weil ſie wie Worte ausſehen.«

»Wie einfach und doch ſchwungvoll, wie edel ohne Ueberladung, wie lebendig und gefühlt alle Geräthe waren, weiſs Jeder, der antike Vaſen, Lampen, Candelaber, Küchen- und Tafelgeräthe, Helme, Schilde und andere Waffen geſehen hat. Selbſt die Löcher am Siebe hatten Zeichnung, das Gewicht an der Wage war ein Götterkopf, die Theatermarke ſtellte ein niedlich geſchnittenes Thierchen vor; denn in Alles drang der Geiſt der Kunſt und Schönheit ein, und wie der Grieche das Schöne ſchuf, ſo war er hinwiederum ſelbſt, ſeine ganze Erſcheinung, ſeine Lebensformen Gegenſtand des Künſtlers und der Kunſt*).« Man braucht nur den Borgheſiſchen Fechter anzuſchauen, um ſich ein Beiſpiel vor die Sinne zu führen, wie z. B. die antike Waffenführung den ganzen Mann in Anſpruch nahm, und die Kraft und Schönheit aller Glieder des Kämpfers zeigte. »Auch der griechiſche Feldherr iſt nicht bloſs durch ſeinen Befehl und Plan von ferne her der Lenker der Schlacht. Alexander ſtürmt ſelbſt an der Spitze ſeiner Reitergeſchwader ein auf die feindlichen Schaaren. Der Staatsmann iſt Redner des Markts, ſeine Thätigkeit iſt ſo öffentlich, wie die des Feldarbeiters und Künſtlers; der Weiſe, der Dichter, der Denker, ſie alle

*) Viſcher a. a. O. S. 236.

ſtehen mitten im öffentlichen Leben als ganze, volle Menſchen. Es gab keine Cabinette und keine Studirſtuben, keine grünen Tiſche und ſtaubigen Actenzimmer, keine verkrüppelten Geſchäftsmenſchen im Volke der Hellenen.«

Der freudige Ernſt dieſes griechiſchen Daſeins findet ſeinen höchſten feſtlichen Ausdruck in einem durchaus heitern Cultus und in den damit verbundenen Spielen und Feſtfeiern.

Die orientaliſche Verwandtſchaft der Griechen zeigte ſich hier in den Feſten des Weingottes, in den Dionyſien und in dem Taumel trunkner Luſt, der ſie begleitete. »Aber ſelbſt in der Trunkenheit dieſes Taumels fehlte nicht das Band der Schönheit, welche auch der wildeſten Ausgelaſſenheit jenen Rhythmus verlieh, der als tacthaltendes Maaſs ſelbſt die raſende Luſt der Bacchantin beherrſcht. Gegenüber dieſen Feſten der ausgelaſſenen Luſt ſtanden aber die Feſte der Thätigkeit, die gymnaſtiſchen Feſtſpiele zu Olympia und an anderen Orten. In ihnen zeigte der Grieche ſeinen Göttern und ſeinem Volke die ganze Herrlichkeit helleniſcher Kraft und Schönheit. Und ſchon allein dies, daſs dieſes Volk ſolche Feſte hatte, ſtempelt es zu einem ſchönen Volke, zu einem Volke, das ſich ſelbſt und ſein ganzes Leben zu einem Kunſtwerke ſchuf. Solche Spiele waren ein Gottesdienſt; und der helleniſche Gottesdienſt beſtand überhaupt und vorzugsweiſe in Aufzügen, wo ſich das Volk an ſeinem Reichthum, an dem Adel ſeiner Stände, an der Schönheit ſeiner Jünglinge und Jungfrauen, ſeiner Roſſe und Rinder, ſeiner Tempel und Kunſtwerke erfreute. Die Ueberreſte des Orientalismus: traurige Entſagung, Einſiedelei und dumpfes Hinbrüten auf der einen, wilde Wolluſt, ſcheuſsliche Selbſtvernichtung, blutige Menſchenopfer auf der anderen Seite, erſcheinen überwunden und abgethan im griechiſchen Volke und Leben. Nur in den Myſterien barg ſich noch ein letzter Reſt des Düſtern und Geheimniſsvollen. Der allgemeine Cultus war mild, heiter und ſonnig, wie die Natur und das ganze Daſein. In dieſem Volke

zuerſt war die Religion freie Verehrung, wie dieſes Volk das erſte war, bei welchem keine geſchloſſene Prieſterſchaft die Zügel religiöſer und geiſtiger Herrſchaft führte. Die mythologiſchen Traditionen der Hellenen wurden nicht von Prieſtern überwacht und von ihnen gemodelt zu einer feſten Doctrin, ſondern ſie waren Volksſagen im Munde einer frei waltenden Dichtung. Begeiſterte Sänger belehrten das Volk über ſeine Götter und ſeine menſchlichen Pflichten, und ohne Scheu und mit vollſter Wahrheit konnte der fromme Grieche Herodot das Wort ausſprechen: »Homer und Heſiod haben den Hellenen ihre Götter gemacht*)«.

Religiöſer Fanatismus war dieſem Volke fremd, das keinem Gotte, von dem es Kunde vernahm, die göttliche Ehre verweigerte. Mochten ſich über ihre Götter, über deren Namen und Thaten auch die verſchiedenſten und widerſtreitendſten Sagen bilden, den Griechen beunruhigte darüber kein Zweifel. »Wie du auch heiſsen mögeſt,« ruft der Chor in einem Gebete bei Sophokles, »ich flehe zu dir und zu deiner Hülfe!«

Während bei den Orientalen alle Sphären des Daſeins und der Thätigkeit, Kunſt, Wiſſenſchaft, Staat, Religion, Moral in der Prieſterherrſchaft zuſammenfloſſen, löſte ſich bei den Griechen jede derſelben vom Ganzen ab, und entwickelte ſich frei von den anderen als ſelbſtändig ausgebildetes Glied einer organiſchen, nicht mechaniſchen Einheit. Nie wieder hat ein Volk ſo vielſeitig alle Kreiſe menſchlicher Thätigkeit durchmeſſen und ausgebildet. Keine dogmatiſche Lehre ſtellte feſt, was Recht und Unrecht, Gut und Böſe ſei; das eigene ſittliche Gefühl des Volks ſchuf und entwickelte die Sittlichkeit. Nicht die Götter waren es, welche den griechiſchen Menſchen ſittlich bildeten, nein, der griechiſche Menſch war es, der ſeine Götter bildete und veredelte, in dem ſein fortſchreitendes ſittliches Gefühl die unvollkommnen

*) Viſcher a. a. O. S. 235 — 237.

Vorſtellungen von der Gottheit vervollkommnete. In dieſem Sinne haben die griechiſchen Dichter die Götter der Griechen gebildet. Das moraliſche Ideal der Hellenen, die Sophroſyne, d. h. die ſittliche Mäſsigung, war die ſchöne Frucht dieſer Unabhängigkeit ihrer Moral von der Religion. Sie war die Frucht eines Freiheitsgefühls und eines Freiheitsgenuſſes, dem weder eine überwachende Prieſterherrſchaft, noch eine polizeiliche Bevormundung von Seiten des Staats Schranken ſetzte. Das eigne Gefühl der Ehrfurcht vor dem Hohen und Göttlichen, die tiefe Scheu vor dem Unheiligen und Unreinen, die Achtung vor der Sitte und dem ſelbſtgegebenen Geſetze vertrat bei den Hellenen die Stelle jener äuſserlichen Zucht und Bevormundung durch Hierarchie und Staatspolizei. In ſolcher Freiheit entfaltete ſich der Geiſt des griechiſchen Volks zu einer Blüthe der Anmuth und Schönheit, welche weder vorher, noch nachher ein anderes Volk erreicht hat.

Die Griechen und ihre Götter.

Die Griechen erſcheinen in der Geſchichte der Menſchheit als das erſte ethiſche, d. h. ſinnlich ſittliche, freie Volk, und darum wird bei ihnen auch die orientaliſche Naturreligion zur ſittlichen Religion erhoben. Die griechiſchen Götter ſind urſprünglich Naturgötter. Sie treten zuerſt als Localgötter auf, vereinigen ſich allmälig und werden zuletzt von dem dichtenden und bildenden Geiſte der Griechen ausgeſtaltet zu einem Olymp von Göttern mit ſittlicher und politiſcher Bedeutung. Wie der Menſch, ſo ſein Gott. Wie die Griechen das erſte Volk der Menſchheit waren, in welchem ſich die freie Perſönlichkeit des Menſchen als eines ſittlichen Weſens ausbildete, ſo ſchufen ſie auch ihre Götter zu freien, ſittlichen Perſönlichkeiten. Die griechiſchen Götter ſind keine bloſsen Symbole mehr, ſondern ſie haben alle Eigenſchaften und Thätigkeiten, Empfindungen und Zwecke eines Subjects, einer Perſon, eines Menſchen. Die urſprüngliche Naturbedeutung iſt nur der Stoff, aus welchem der Geiſt des griechiſchen Volks in Gedicht und Bildwerk den einzelnen Gott formt, und ihm ſeine Eigenſchaften, ſeinen Charakter und ſeine Geſtalt verleiht. So erſcheinen die Götter des Naturſegens und der Fruchtbarkeit von weicherem und üppigerem Kör-

perbau und lebensluſtigerem Gemüth; die Gottheiten des ſcharf beſcheinenden Lichts, Artemis und Phoebus-Apollo, von ſtrafferem und ſchlankerem Leibe und von ernſterem und ſtrengerem Gemüth. Die griechiſchen Götter ſind nicht mehr Weſen, die etwas in der Natur bedeuten; ſie ſind vielmehr dies Natürliche ſelbſt. Poſeidon bedeutet nicht das Meer, ſondern das Meer iſt ein Geiſt, und dieſer Geiſt iſt Poſeidon, unruhig, wild und raſtlos von Charakter und Temperament, wie das Meer. »Homer's Götter,« ſagt Plutarch, »ſind natürliche Ideen der verſchiedenen Kräfte der Welt, Schatten und Hüllen edler Geſinnungen.« Jede groſse, ſelbſtändige, mächtige und wohlthätige, aber auch furchtbare und zerſtörende Erſcheinung in der Natur war den Alten göttlich. Der Grieche faſste ſie auf in ihrer Selbſtändigkeit, trennte ſie ab von dem Zuſammenhange des unendlichen Ganzen, legte mit ſeiner Phantaſie die unendlich erweiterte menſchliche Seele hinein, — und ſiehe! es war ein Gott. Aber auch jedes Sittliche ward ihm ein Gott. Der ſchlanke, feine und doch ſtarke, elaſtiſche Hermes, deſſen Geſtalt der Grieche an ſeiner Paläſtra aufrichtete, was war er anders, als dieſe Sitte der Leibesübung ſelbſt und das ſchöne Reſultat ihrer Befolgung? Und nicht bloſs eine Idee, nicht bloſs eine Leidenſchaft, ein ſittlicher Zweck machen den Inhalt des einzelnen Gottes aus, ſondern ein und derſelbe Gott kann deren mehrere zugleich umfaſſen, ja, er kann alle umfaſſen neben ſeinem Hauptzweck, weil er eben eine vollſtändige Perſönlichkeit, ein ganzes und vollſtändiges ſittliches Individuum iſt. So iſt der Lichtgott Apollo zugleich der Gott des Geſanges und der Muſik; aber er iſt auch der Gott des Wiſſens, der Weiſſagung, der Offenbarung und Beſtrafung der Verbrechen. Und weil die helleniſchen Götter keine Abſtractionen ſind, ſondern lebendige Perſönlichkeiten mit einer Naturgrundlage, darum ſtehen ſie auch unter dem Geſetze des Lebens: ſie werden geboren und wachſen, ſie handeln und leiden, ja ſie leiden geiſtig und körperlich nicht nur durch ihres Gleichen, ſondern auch durch ſterbliche Menſchen.

Menſch ſein war dem Griechen das Höchſte. Darum degradirte er das Thieriſche, in welchem der Orient ein Wunderbares, Göttliches ſah. Die alten thieriſchen Götterungeheuer ſind, wie die griechiſchen Dichter ſingen, beſiegt von den neuen, geiſtigen und ſittlich menſchlichen Göttern. Der griechiſche Schönheitsſinn iſt es, der dieſen Sieg vollbracht hat. Das Symboliſche tritt als Attribut in der Geſtalt eines Thieres oder als Waffe neben die menſchliche Geſtalt des Gottes: ſo der Adler und der Donnerkeil des Zeus, der Panther des Dionyſos, der Delphin der Aphrodite, der Dreizack des Poſeidon, der Köcher der Artemis und des Apollo, deſſen Pfeile an die Sonnen- und Mondesſtrahlen erinnern. Die Kunſt aber bildet in ſtetigem Fortſchritte jeden Gott der griechiſchen Phantaſie bis dahin aus, wo ſeine Geſtaltung, angelangt an der Grenze des Erreichbaren, das Ideal völlig erfüllt und wo in vollendeter Schönheit Allen verſtändlich das griechiſche Götterbild den Triumph unſterblichen Lebens feiert.

Der griechiſche Staat.

Derſelbe Fortſchritt gegen den Orient, welchen wir bei den Griechen in ihrem Verhältniſs zur Religion ſehen, zeigt ſich auch in ihrem Verhältniſs zum Staat. Die Freiheit der griechiſchen Natur wirkt auch hier ſchöpferiſch und befreiend. Die Griechen ſind das erſte Volk, welches einen wirklichen Staat und ein wahrhaftes Staatsleben geſchaffen und zu höchſter künſtleriſcher Vollendung ausgebildet hat.

Im Oriente finden wir Deſpotie eines abſoluten Herrſchers. In Griechenland war ſelbſt zur Zeit des Königthums ſchon der Wille der Volksgemeinde das höchſte Geſetz. Aber auch den Reſt des orientaliſchen Deſpotismus, das beſchränkte Königthum, ertrug der freie Geiſt des Griechenvolks nicht lange. Es ward faſt überall abgeſchafft, und Republiken, mehr oder minder ariſtokratiſch oder demokratiſch, traten an deſſen Stelle. »Die Freiheit,« ſagt ſchon der alte Herodot, von den Athenern redend, »ward die Mutter ihrer Gröſse und Herrlichkeit.« Im Oriente war nur einer frei, der Herrſcher; in Griechenland ſind es alle Griechen, denn die Sklaven waren überwundene oder gekaufte Menſchen. Die Sklaverei iſt freilich der Flecken des griechiſchen Staatslebens. Die Einſicht, daſs alle Menſchen zur Freiheit und zur Theilnahme am Staate beſtimmt ſind, dieſe Einſicht, welche erſt jetzt, dreitauſend Jahre ſpäter, wirkſam zu werden beginnt,

fehlte dem griechiſchen Volke. Sie dämmerte nur auf in einzelnen Ausſprüchen ſeiner tiefſten Denker, wie in dem Satze des Ariſtoteles: »daſs der Menſch ſeiner Natur nach ein politiſches Weſen iſt, und daſs wer nicht an der Staatsgeſellſchaft Theil haben kann, entweder geringer oder beſſer als ein Menſch, entweder ein Thier oder ein Gott ſein müſſe«. Es iſt ſo wenig wahr, daſs die Sklaverei nothwendig iſt für die republicaniſche Staatsform, daſs man vielmehr ſagen muſs: an der Sklaverei iſt Griechenland und das ganze Alterthum zu Grunde gegangen.

Das Schöne in dem freien griechiſchen Volksleben beſtand aber darin, daſs der Einzelne ſich mit dem Ganzen in Einklang fand. Der Staat war nicht ein äuſserliches Ding, von dem ſich der Einzelne getrennt fühlte, und eben ſo wenig war der Staat eine Macht, welche den Einzelnen, wie bei den Römern, ganz und gar verſchlang, und ihn nicht zu dem Gefühle kommen lieſs, daſs er auch als Einzelner noch etwas ſei und bedeute. Es war ein Verhältniſs wie in der wahren Liebe, wo der Liebende ſich in dem geliebten Gegenſtande wieder findet. Der Einzelne lebte im Staate, aber der Staat lebte ebenſo in jedem einzelnen Bürger, der mit mehr Recht als König Ludwig XIV. ſagen konnte: »der Staat bin Ich.« Beredtſamkeit und körperliche Ausbildung zur Schönheit und kriegeriſchen Tüchtigkeit durch Gymnaſtik waren die einfachen Mittel, jedem Einzelnen Geltung im Staatsleben zu verſchaffen.

Für die Kunſt iſt dies Verhältniſs der Griechen zum Staate ſehr wichtig. Das freie republicaniſche Leben machte erſt den Menſchen zum wahren Stoffe für die ſchöne Kunſt. Wir werden in einem beſonderen Capitel dieſen Zuſammenhang zwiſchen Kunſt und Freiheit weiter ausführen.

Die Griechen ſind das wahre Jugendvolk der Menſchheit. Mit dem Jünglinge Achilles beginnt, mit dem Jünglinge Alexander ſchlieſst ihre Geſchichte. Und wenn es wahr iſt, daſs die Kunſt die Blüthe der menſchlichen Bildung iſt, ſo

darf die griechiſche Zeit der blüthenvolle Frühling der Menſchheit heiſsen.

In dieſer freien Lebensluft des ſittlichen und ſtaatlichen Daſeins entwickelt ſich nun der griechiſche Charakter zu einfachen, aber beſtimmt ausgeprägten Typen und Bildungen. Die Geſtalten der Götter und Halbgötter, der Heroen, und ſpäter der hiſtoriſchen Helden und Staatsmänner, Dichter, Künſtler, Philoſophen haben alle den Charakter dieſer Einfachheit und ſcharfen Ausprägung, ähnlich den Thieren in der Fabel. Das Löwenartige des Zeus, die Vergleichungen homeriſcher Heldengeſtalten und Charaktere mit einzelnen Thieren ſind ein Beweis dafür. Ja die ganze Fülle plaſtiſcher Ideale der Götter und Heroen, wie ſie die Kunſt erſchuf und für alle Zeiten hinſtellte, hat ihren Grund in dieſer Einfachheit und Beſtimmtheit der griechiſchen Natur überhaupt, in welcher der Menſch als ſinnliches, geiſtbegabtes Thier erſcheint. Natur und Klima, Himmel, Erde und Meer, Religion und Sitte, Staat und Staatsleben, Alles weckte und nährte ſo in dem Griechen den leiblichen und geiſtigen Sinn für die Schönheit. Es iſt echt griechiſche Empfindung, mit der Kritobulos im Gaſtmahle Xenophon's ausruft: »Ich ſchwöre bei allen Göttern, daſs ich lieber ſchön ſein möchte, als König des Perſerreichs!« Unter den vier Hauptwünſchen des griechiſchen Dichters für das vollendete Glück des Lebens ſteht die Schönheit des Leibes obenan, und die drei anderen: »Reichthum, der Niemanden kränkt, Geſundheit und der Freundſchaft Glück,« dienen nur als goldene Einfaſſung für den Demant der Schönheit. Der griechiſche Geiſt aber ward ſo der helle Spiegel, welcher die Schönheit der griechiſchen Natur und des griechiſchen Lebens in tauſendfältigen Werken der Kunſt zurückſtrahlte, ihnen ſelbſt zur Freude, und allen ſpäteren Geſchlechtern und Zeiten zum Entzücken und zur Bewunderung. Denn die Kunſt aller Völker iſt nichts Anderes als der Ausdruck ihrer, durch Natur und Leben erzeugten, inneren Geiſtesſtimmung.

II.

DÄDALOS.

Dädalos.

Der kunſtbegabte Menſch erſchafft die Kunſt. Darum nannten die Griechen den erſten Menſchen, deſſen Genie die rohen Anfänge aller Kunſt emporhob zur erſten Stufe höherer Vollendung, den Künſtler ſchlechtweg, Dädalos. Dädalos — das heiſst der Kunſtbegabte, das Kunſtgenie — iſt der Vater der Kunſt des Griechenvolkes.

Wie jeder Griechenſtamm ſeinen eignen Stammes-Heros hat, deſſen Abkunft göttlich, und wunderbar ſeine Thaten, alſo auch die Kunſt. Dädalos, der Erechthide, der Urenkel des erdgeborenen, von Zeus' Tochter aufgepflegten Ahnherrn der Athener, Sohn oder Enkel des Eupalamos (»Geſchickthand«) iſt der mythiſche Heros der attiſch-helleniſchen Kunſt. Und wie dieſe Kunſt die ganze alte Welt beherrſcht hat, ſo ſehen wir auch Dädalos, ihren Heroen, in den Sagen der Griechen die ganze alte Welt durchwandern, um überall Denkmale zurückzulaſſen von ſeiner göttlichen Kunſtbegabung. Nicht nur Griechenland und ſeine Inſeln, auch das ferne Sicilien und Sardinien, Italien ſelbſt und das Wunderland Aegypten rühmten ſich ſeiner Werke, und in Aegypten fand auf einer der Inſeln bei Memphis der Sicilier Diodoros noch zur Zeit des Auguſtus einen Tempel des Dädalos, dem die Eingebornen göttliche Verehrung weihten.

Auch Hephäſtos der Gott, und Prometheus der Halbgott, ja ſelbſt der Menſchen aus Steinen erſchaffende Deukalion erſcheinen in der griechiſchen Sage als Väter der uralten Kunſt, und kaum gab es einen einzelnen Zweig derſelben, der nicht zurückgeführt worden wäre auf einen eignen, fabelhaften Altmeiſter. Allein der univerſalſte von ihnen allen iſt im Alterthume Dädalos.

Die einzelnen Künſte ſind nur Strahlen einer Sonne. Darum erſcheint Dädalos in den Sagen, die ihn nur als mythiſche Perſönlichkeit ſchildern, als der Allkünſtler. Da iſt er Bildner und Baumeiſter zugleich, wie Phidias auch und Michel Angelo nach ihm. Er erbaut dem Minos in Kreta das Labyrinth, dem Könige Kokalos in Sicilien ſein uneinnehmbares Bergſchloſs; er baut in Cumä den Tempel des Apollo, und an dem Wundertempel des Hephäſtos zu Memphis iſt die ſchönſte von deſſen Säulenvorhallen ſein Werk. Aber er iſt auch zugleich Bildner der Götter und Heroen in Holz, Metall und Stein und die verſchiedenſten Städte von Hellas haben Götterbilder von ſeiner Hand aufzuweiſen.

Das Handwerk iſt der goldne Boden der Kunſt, wie die Technik und Mechanik ihre Dienerinnen ſind. Darum muſs Dädalos zugleich Handwerker und Techniker ſein, und künſtlicher Erfinder in beiden. Die Axt und die Säge, der Bohrer, die Setzwage, der Leim ſind ſeine Erfindungen, und als Künſtler eiferſüchtig auf ſeinen Ruhm wird er zum Mörder an ſeinem Schweſterſohne Talos, der ihn durch neue Erfindungen in den Schatten zu ſtellen droht. Er iſt Mechaniker und erfindet den Maſtbaum und die Segelſtange und macht das Element des Windes dienſtbar dem Geſchlechte der Menſchen. Es fehlt wenig daran, daſs er nicht auch die Benutzung der Dampfkraft, drei Jahrtauſende vor unſerer Zeit, entdeckt hätte. Zu thun gemacht wenigſtens hat er ſich auch mit dem Dampfe, aber nur mediciniſch, indem er bei Selinunt in Sicilien das erſte Dampfbad erbaute. Aber nicht nur die Werkzeuge, welche der helleniſche Handwerker oder Künſtler täglich ge-

brauchte, verehrte er als ein Geſchenk des Erfindungsgeiſtes ſeines groſsen Ahnherrn. Auch die zuſammenlegbaren und deshalb bequem zu tragenden Seſſel, welche die atheniſchen Jungfrauen am Feſte der Panathenäen mit ſich führten, dankten die ſchönen Kinder Athens ihrem kunſtſinnigen Landsmanne. Der Heros der helleniſchen Kunſt iſt auch Ingenieur und Waſſerbaumeiſter, welcher Ströme durch Canäle in andere Richtung leitet, wie er den Fluſs Alabon bei Megaris auf Sicilien in's Meer führte. Und man ſollte glauben, daſs er auch Maler geweſen, obgleich von keinem Bilde, das er gemalt, berichtet wird. Denn wer der Venus Erycina eine täuſchend nachgeahmte Honigwabe aus Gold überreichen konnte, der muſste ſich ſicher auch auf Farben verſtehen. Die Alten haben ſich indeſſen begnügt, den Erfinder der Malerei zu einem Verwandten des Dädalos zu machen. Sie nannten ihn Eucheir, das heiſst Kunſthand.

So iſt Dädalos der mythiſche Tauſendkünſtler. Die Phantaſie ſpäterer Dichter begnügte ſich nicht, in ihm den Erfinder wirklicher Dinge, wie der Segel, zu ſehen; ſie machte ihn auch zum glücklichen Vorläufer derjenigen, welche ſich in unſeren Tagen um die Luftſchifffahrt und Fliegekunſt bemühen. Nicht mit Segelſchiffen, ſondern mit Hülfe künſtlich bereiteter Flügel laſſen ſie ihn ſeiner Haft zu Kreta entfliehen, und das Geſchick ſeines Sohnes Ikaros, der ſich auf dieſem Fluge allzunah zur Sonne ſchwang und ſeine Kühnheit mit dem Leben büſste, iſt ſprichwörtlich geblieben bis auf den heutigen Tag. Die helleniſche Sage feiert den Heroen der helleniſchen Kunſt als einen Wundermann. Mit vollem Rechte! Denn der Moment in der Kunſtentwickelung, wo der bildneriſche Trieb von kindiſchem, ſich in Fratzen gefallendem und genügendem Bemühn übertrat in das eigentliche Gebiet der Kunſt, und durch ernſtere Beobachtung der Natur und genaueres Nachahmen ihrer Formen der erſte Verſuch gewagt ward, Sinn, Bedeutung und Ausdruck in die, wenn auch immer noch unvollkommnen

Bilder zu legen, — dieſer Moment erforderte in der That gleichſam ein Wunder.

Darum iſt es eine müſsige Frage, ob ein ſolcher, ob dieſer Dädalos, der Zeitgenoſs des Minos und des Theſeus, wirklich gelebt? Die Griechen haben es geglaubt: das iſt Alles, was wir wiſſen. Sie haben auch geglaubt, daſs Götter für Menſchen Kunſtwerke gearbeitet. Die reliefgeſchmückten Schilde des Hercules und Achill, die goldenen und ſilbernen Statuen von Jünglingen und Hunden im Hauſe des Phäakenkönigs Alkinoos ſind nach Homer Werke des Hephäſtos. Aber jede Zeit legt den Göttern nur ſolche Künſte bei, welche ſie ſelbſt ausübt. Ohne eine irdiſche Werkſtatt, in der Aehnliches auf gleiche Art gebildet wurde, konnte der Dichter jene himmliſche des Feuerbeherrſchers nicht erſinden. Es iſt der uraltewige Anthropomorphismus, mit dem der Menſch ſich ſeine Götter ſchafft nach ſeinem Bilde. Der alte Touriſt Pauſanias, der im zweiten Jahrhunderte unſerer Zeitrechnung Griechenland bereiſte und beſchrieb, und dem wir die meiſten Nachrichten über Dädalos und ſeine Kunſtarbeiten verdanken, weiſs zwar ſehr gut, daſs der Name »Dädala« nicht ſpäter erſt ein Appellativ geworden iſt für kunſtreiche Schnitzarbeit, ſondern daſs umgekehrt der Künſtler wegen dieſer ſeiner Kunſtwerke ſeinen Namen erhalten habe*); aber er hat darum nicht den geringſten Zweifel daran, daſs Dädalos wirklich gelebt habe, und beſchreibt ſeine Arbeiten, die er noch an gewiſſen Orten vorfand, ganz unbefangen als Werke des groſsen Heroen der griechiſchen Kunſt. Sein äſthetiſches Urtheil über dieſe Werke, welchen frommer Glaube die Ehrwürdigkeit ſolchen urälteſten Urſprungs von der Hand des Vaters der griechiſchen Kunſt zuſchrieb, iſt merkwürdig und bedeutungsvoll. »Die Werke des Dädalos,« ſagt er, »ſchauen zwar etwas ſeltſam aus, haben aber doch eine gewiſſe göttliche Würde**).« Es ging hier den ſpäteren Griechen mit

*) Pauſan. IX, 3, 2. **) IX, 4, 5.

dieſen alterthümlichen Werken der bildenden Kunſt, wie den Kunſtliebhabern unſerer Zeit mit ihrer Vorliebe für die Anfangswerke der neuen Kunſt aus dem funfzehnten Jahrhundert. Von ſolchen Sculpturwerken des Dädalos, die ſeine Kritik für ächt paſſiren ließs — eine Kritik, die freilich auch die Aechtheit des vom Vulcan ſelbſt gefertigten und zu Thespiä aufbewahrten Scepters der Pelopiden nicht bezweifelte — ſah Pauſanias ſelbſt noch einen Hercules zu Theben, einen Trophonius in Lebadea, eine Britomartis zu Olus auf Kreta, eine Athene zu Knoſos, eine Aphrodite in Hermengeſtalt auf Delos, ein Relief des Chortanzes der Ariadne in Marmor, einen nackten Hercules in Korinth: an anderer Stelle*) erwähnt Pauſanias noch Statuen, welche Dädalos für Minos und ſeine Töchter verfertigte. Dieſe dädaliſchen Kunſtwerke mögen freilich wunderlich genug ausgeſehen haben, und der platoniſche Sokrates ſagt denn auch, die Bildhauer ſeiner Zeit meinten: »wenn Dädalos wieder aufſtände und heute ſolche Sachen arbeitete, wie die, denen er ſeinen Ruhm verdankt, ſo würde er ein Gegenſtand des Gelächters ſein**).«

Dennoch war der Fortſchritt in der Plaſtik, als deſſen Vertreter die Griechenſage den Dädalos anſieht, ein ungeheurer. Es iſt der Fortſchritt von dem roh bearbeiteten Stein- und Holzbilde, das wenig mehr war als ein Steinblock oder ein Holzpfahl mit ſchwacher Andeutung menſchlicher Geſtalt, zum wirklichen, der Natur angenäherten Bilde, der Fortſchritt von der ſtarren Unbeweglichkeit der hermenartig endenden Leiber, der noch ungeſonderten Beine und Füſse, der eng am Körper liegenden Arme und Hände zu freier geſtalteter Gliederung. An allen jenen dädaliſchen Bildwerken, die noch die hiſtoriſche Zeit als Werke des alten Kunſtheroen betrachtete, waren die aus der bisherigen blickloſen Geſchloſſenheit bereits zum Blick geöffneten Augen, die ſchreitende

*) Pauſan. VII, 4, 5.

**) Platon Hippias maj. p. 382.

Stellung der Beine, die bewegtere und lebendigere Haltung der Arme und Hände charakteriſtiſch. Mochte immerhin der platoniſche Sokrates über die Fabel von den dädaliſchen Statuen ſpotten, »welche«, wie er ſagte, »fortliefen wie unzuverläſſige Sklaven, wenn man ſie nicht anbinde«: mochte der Komiker Philippus, der kleine Sohn des groſsen Ariſtophanes, den rationaliſtiſchen Witzbold durch die Erklärung ſpielen: »Dädalos habe das Kunſtſtück ſeiner ſich bewegenden hölzernen Venusſtatue vermuthlich durch eingefülltes Queckſilber zu Stande gebracht«; — die alte Dichtung, welche jenen Fortſchritt in ihrer Weiſe als ein Wunder bezeichnete, war klüger als jene Klugen. Sie ſah ein Groſses darin, ein Uebermenſchliches, und ſie hatte Recht. Nur Hephäſtos ſelbſt, der Gott, oder ein Heros, ihm gleich an Kunſtbegabung, vermochte dieſen Schritt zu thun aus der rohen Starrheit zu den Anfängen künſtleriſch beſeelter Lebendigkeit in den Werken bildender Kunſt. Das iſt der fromme Sinn der alten Dichterſage. Anders freilich faſste die ſpätere Aeſthetik rhetoriſirender Sophiſten und Declamatoren über Kunſt und Kunſtwerke jene alte Sage auf. Dieſe Aeſthetik war oder ſtellte ſich wundergläubig, um Effect zu machen. So Kalliſtratos, ein Kunſtdeclamator aus dem dritten oder vierten Jahrhundert nach Chriſto, der in ſeinen Beſchreibungen plaſtiſcher Kunſtwerke*) ganz ernſthaft annimmt, Dädalos habe die Kunſt beſeſſen, ſeinen Werken wirkliche Bewegung zu geben, aber noch kein Mittel gewuſst, ihnen auch Stimme und Gefühl zu verleihen. Dies ſei erſt den äthiopiſchen Künſtlern gelungen, welche die tönende und mit Empfindung begabte Bildſäule des Memnon erſchaffen, deſſen Klage- und Freudenlaute die Echo mit gleichen Tönen beantwortet. Doch ſelbſt dieſen Uebertreibungen ſpäterer Rhetorik liegt noch ein Theil ächt griechiſcher Kunſtanſchauung zum Grunde. Es iſt dies die den Alten eigenthümliche Freude an Leben

*) S. 31, 29 Ausgabe von Kayſer.

und Beſeeltheit des plaſtiſchen Bildes. Dieſe Richtung geht von dem erſten fabelhaften Kunſtbeginn ununterbrochen fort bis zum letzten Gipfel der Vollendung. Das alte Idol, das Werk der älteſten Bildkunſt, iſt ſinnlich lebendig, das vollendete Kunſtwerk wird geiſtig belebt. Jenes thut materielle Wunder, in dieſem wird die dämoniſche Kraft zur geiſtigen Wirkung. Die ſinnliche Bewegung und Empfindung wird geadelt zur metaphoriſchen des Kunſtwerks. Und ſo iſt denn ſelbſt jener fromme Glaube und dieſe rhetoriſche Bewunderung nur der Ausdruck des einfachen Grundgedankens, daſs die Kunſt wirklich im Stande iſt, die an ſich todte Maſſe zu beſeelen. Es iſt der Menſchengeiſt, der ſein eigenes Thun bewundert, ja ſogar ſich zu dem Geſtändniſs gedrungen ſieht, vollendete Werke der Kunſt ſeien mit Recht »heilig« und »göttlich« zu nennen.

Für die ganze vorhiſtoriſche Zeit der griechiſchen Kunſtgeſchichte iſt der Name Dädalos ſo ziemlich daſſelbe, was der Name Homer für die älteſte epiſche Poeſie. Beide ſind Repräſentanten von Kunſtperioden, welche viele Jahrhunderte umfaſſen. Die hiſtoriſche Sage rückt ihn hinauf bis ins funfzehnte Jahrhundert vor Chriſto. Von da ab bis ins ſechste Jahrhundert muſs die Kunſt in ſeinem Geiſte gearbeitet haben, denn noch in hiſtoriſcher Zeit werden Künſtler als ſeine Schüler bezeichnet. Dieſer älteſte dädaliſche Stil war der orientaliſch-griechiſche, deſſen Gepräge ſich über ein Jahrtauſend in der griechiſchen Kunſt erhielt, getragen und gehütet von dem religiöſen Sinne des Volks, das an Cult und heiligem Brauch der Altvordern feſthielt. Und Dädalos erſcheint in der Sage als der Künſtlerheros, der zuerſt eine Umgeſtaltung des aus dem Orient, wie die Alten meinten beſonders aus Aegypten, ſtammenden Stils unternahm, und das Ueberlieferte mit dem Einheimiſchen zu einer neuen Kunſtform verſchmolz.

Mythiſch-ſymboliſch, wie ſein eigener, ſind auch die Namen ſeiner Eltern: Metion, Eupalamos, Palamaon, d. h. »der Sinnige«, »der Handgeſchickte« wird ſein Vater genannt,

Phraſimede, d. h. »die Schlauſinnige« ſeine Mutter. Künſtler, welche von einigen alten Schriftſtellern ſchon zur hiſtoriſchen Zeit herabgerückt werden, wie die Bildhauer Dipönos und Skyllis, gelten für ſeine Schüler, ja für ſeine Söhne, die er in Kreta mit der Tochter des Gortys gezeugt; zahlreiche andere, wie der Athener Endöos und Klearchos aus Rhegium, für ſeine Schüler. Ein ganzes Geſchlecht zu Athen, das einem attiſchen Gau ſeinen Namen gab, die Dädaliden, verehrten in ihm ihren Stammvater, und noch Sokrates rühmte ſich der Abkunft von ihm. Dieſe Zurückführung und Annäherung ſpäter lebender Künſtler an den Ahnherrn der helleniſchen Kunſt ſollte an die hiſtoriſche Thatſache erinnern, daſs in ſpäteren Zeiten die Kunſt wirklich als in gewiſſen Familien erblich erſchien, ſowie an die andere, daſs in hiſtoriſcher Zeit die Künſtler etwas darauf hielten, ihre künſtleriſchen Ahnen in einer langen Reihe von Meiſtern aufzählen zu können, von denen einer den anderen unterrichtet und herangebildet hatte. So konnte der Bildhauer Pantias (um 400 v. Chr.) von ſeinem Lehrmeiſter bis zum Ariſtokles aus Sikyon hinauf ins ſiebente Glied die Reihenfolge der Meiſter zählen, welche einander nach und nach unterwieſen, und Pauſanias, der uns dies erzählt, führt noch andere Beiſpiele ſolcher Ahnenfolgen kunſtbegabter Meiſter auf.

Nur ein Künſtler jedoch wird von den Alten faſt einſtimmig als Zeitgenoſſe des Dädalos genannt, Smilis von Aegina, Euklides' Sohn, der aber, wie Pauſanias ſagte, nicht gleichen Ruhm mit Dädalos erlangte. Er gilt als der Heros der äginetiſchen, wie Dädalos der attiſchen Kunſtrichtung.

Dädalos erſcheint in Verbindung mit Aegypten. Das führt uns auf die Frage: was von dem ägyptiſchen oder vielmehr orientaliſchen Urſprunge der griechiſchen Kunſt zu halten ſei?

Nicht viel, wenn man Winckelmann und ſeine Nachfolger hört. Dädalos, ſagen ſie, iſt faſt der einzige griechiſche Künſtler, den die Sage nach Aegypten reiſen läſst; aber nicht um

dort zu lernen, ſondern um an einem der ſchönſten Werke ägyptiſcher Kunſt den ſchönſten Theil zu verfertigen. Doch heiſsen auch Telekles und Theodoros, die Söhne des Baumeiſters Rhökos aus Samos, Zöglinge ägyptiſcher Künſtler bei Diodor und Platon nennt Theodoros neben den berühmteſten Künſtlern des fernſten Alterthums, neben Dädalos und Epeios. Winckelmann und ſein Fortſetzer Heinrich Meyer geben höchſtens zu, daſs die Griechen im Techniſchen und Mechaniſchen Werkzeuge und Handgriffe ägyptiſcher Kunſtfertigkeit benutzt haben werden, da ſich die Aegypter weit früher als die Griechen in plaſtiſcher Behandlung harter Steinarten verſucht und darin Groſses geleiſtet hätten. Im Uebrigen ſei die Entſtehung und Entwickelung, wie die Eigenthümlichkeit der griechiſchen Kunſt nach Art und Stil für durchaus original und urſprünglich helleniſch zu halten. Nach dieſer Anſicht, welche lange Zeit auch die meinige geweſen iſt, lebt die Anlage zur Kunſt, der Same gleichſam, in jedem Volke, und die Anfänge derſelben ſind bei allen Völkern dieſelben geweſen. Aber wie die Samen einer Pflanze einander weit ähnlicher ſehen, als die nachher aus ihnen erwachſenden Pflanzen, ſo iſt überall die Aehnlichkeit der erſten Anfänge auch bei dem gegenſeitig Unabhängigſten und in der Folge Verſchiedenſten eine thatſächliche Naturnothwendigkeit. Die ausgebildetere Technik des einen Volks mag der Kunſt des anderen zu Gute kommen, von ihm aufgenommen und benutzt werden — wie die Oelmalerei aus den Niederlanden nach Italien kam, ohne daſs darum von einem Einfluſſe der niederländiſchen auf die italieniſche Kunſtart zu ſprechen wäre. Aber gegen jede andere directe Ueberlieferung der Kunſt ſelbſt, von einem Volke des Alterthums an das andere, werden diejenigen wenig halten, welche wiſſen, wie täuſchend es iſt, aus Einzelnheiten Schlüſſe für das Ganze zu ziehen. Der Entdecker der Ninivehmonumente, Layard, hat darauf hingewieſen, daſs gar Manches, was in der Architektur und Plaſtik der Griechen als original gelte, aſſyriſchen

Urſprungs ſei. Er führt unter anderen als Beweiſe an das griechiſche Gaisblattornament, das ſich in groſser Schönheit bereits auf den älteſten Denkmälern von Niniveh vorfinde, ſowie das gleichfalls von den Griechen aufgenommene Ornament der Guilloche oder des Bandgeflechts.

Aber die gehenkelten Graburnen eines untergegangenen, americaniſchen Volksſtammes, welche Alexander von Humboldt in der Nähe der Waſſerſtürze des Orinocco fand, waren an ihren oberen Rändern mit denſelben Verzierungen von Mäandern und Labyrinthen geſchmückt, welche wir auf den Sculptur- und Architekturwerken der Griechen und Römer wahrnehmen. Sie finden ſich unter allen Zonen, an den Wänden mexicaniſcher Paläſte, wie an den Schilden der Otaheiter, überall wo rhythmiſche Wiederholung regelmäſsiger Formen dem Auge ſchmeichelt. »Die Urſachen dieſer Aehnlichkeiten beruhen,« wie Humboldt hinzufügt, »mehr auf pſychiſchen Gründen, auf der inneren Natur unſerer Geiſtesanlagen, als ſie Gleichheit der Abſtammung und alten Verkehr der Völker beweiſen« *).

Was dagegen ſich fortpflanzt, was wirklich ein Volk in ſeiner Kunſt von dem anderen entlehnt, was auch die Hellenen von den Vorvölkern der Bildung, von Babyloniern, Aſſyrern und Aegyptern, erhalten haben mögen, das ſind nicht ſowohl Einzelnheiten künſtleriſcher Gebilde, wie die zuerſt genannten Zierrathen, oder wie der Dreifuſs und die mythologiſchen Figuren der Greife und des Pegaſus, die ſich alle ſchon bei den Aſſyrern vorfinden; ſondern vielmehr ſind es techniſche Vortheile und techniſche Werkzeuge. Und da iſt es denn wieder höchſt bezeichnend und beweiſend zugleich, daſs der griechiſche Künſtler, den die alte Kunſtſage vorzugsweiſe mit dem Oriente in Berührung kommen und nach Aegypten reiſen läſst, zugleich als der Erfinder der wichtigſten Werkzeuge für die bildende Kunſt gefeiert wird. Ja

*) Alex. v. Humboldt Anſichten der Natur I, 226 — 227. (2. Ausg.)

noch mehr! Dieſelbe Säge, mit welcher Dädalos auf alten griechiſchen Kunſtwerken abgebildet erſcheint, finden wir gleichfalls auf den ägyptiſchen Obelisken, wie z. B. auf dem von Auguſt der Sonne geweihten Obelisken zu Rom! Schon Winckelmann folgerte hieraus, daſs die Erfindung dieſes Werkzeuges in frühere Zeiten zu ſetzen und den Aegyptern beizulegen ſei *). Wer hier keinen Zuſammenhang der Sage mit der Wirklichkeit, keinen Mythus ſehe, der zugleich Geſchichte iſt, der müſſe gefliſſentlich die Augen ſchlieſsen.

So ungefähr urtheilen diejenigen, welche mit und nach Winckelmann behaupteten: die griechiſche Kunſt ſei in jedem Betrachte original und allein durch den griechiſchen Geiſt aus roheſten Anfängen allmälig zu höchſter Vollendung entwickelt. Wir werden in einem beſonderen Capitel weiterhin zeigen, was nach den neueſten Forschungen von dieſer Anſicht zu halten iſt.

Symboliſch wie der Name Dädalos iſt auch der ſeines mythiſchen Zeitgenoſſen Smilis, der jedoch den Ruhm jenes Heroen der attiſchen Kunſt nicht erreichte. Smilis kommt von *ſmile* (σμίλη), welches griechiſche Wort ein meſſerartiges Werkzeug der Bildhauer und Holzſchnitzer bedeutet. Die Menge der ſymboliſchen Namen ſolcher Art iſt auſserordentlich groſs in den Ueberlieferungen der älteſten Kunſt. So hieſsen z. B. die älteſten ſagenhaften Metallarbeiter »Daktylen«, d. h. Finger, und »Telchinen«, d. h. Schmelzer, und auch Einzelnamen wie »Eucheir«, »Eupalamos« (ſ. S. 25), »Eugrammos«, d. h. Schönmaler, haben den gleichen Urſprung. Sie erbten fort als Namen guter Vorbedeutung in den Künſtlergeſchlechtern, und ſie entſtanden aus demſelben Geiſte, der den Homer bewog, ſeinen ſchifffahrtkundigen Phäaken Namen zu geben, welche dieſe ihre Beſchäftigung und Geſchicklichkeit ausdrücken **).

Die Sage nennt den Smilis einen Aegineten; die Gelehrten

*) Winckelmann *monum. ined.* zu n. 94. **) Odyſſee VIII, 111 ff.

machen ihn zum Repräſentanten der alten äginetiſchen Schule und Weiſe der Bildhauerei. Auch von ihm behauptete man in der hiſtoriſchen Zeit, beſonders in der ſpäteren, noch Werke zu beſitzen, — mit eben ſo viel oder ſo wenig Recht als von Dädalos. Für uns ſind alle dieſe Künſtler der mythiſchen Zeit bis ungefähr ein halbes Jahrtauſend vor Chriſti Geburt herab wenig mehr als Namen von Perſonen, über deren Lebenszeit und Werke das Alterthum ſelbſt die widerſtreitendſten Nachrichten liefert. So werden die Künſtler Dipönos und Skyllis, berühmte Marmorarbeiter des ſechsten vorchriſtlichen Jahrhunderts, zugleich Schüler oder gar Söhne des Dädalos genannt, und Smilis, der Zeitgenoſs des Dädalos, wird durch eine andere Ueberlieferung in den Anfang der geſchichtlichen Zeit, mehrere Jahrhunderte ſpäter, hinabgerückt. So galt auch der attiſche Bildhauer Endöos für einen Schüler des Dädalos, obſchon noch vorhandene Inſchriften bezeugen, daſs er etwa um die Mitte des ſechsten vorchriſtlichen Jahrhunderts lebte. Es war mit ihm wie mit anderen Künſtlern einer frühen, und wenngleich ſchon hiſtoriſchen, doch hinter der Kunſtblüthe des Phidias weit zurückliegenden Zeit. Die ſpätere Sage bemächtigte ſich ihrer Namen und knüpfte ſie unbedenklich an den Ruhm und die Meiſterſchaft des alten attiſchen Kunſtheros, in welchem man den Begründer der attiſchen Kunſt verehrte. Und ſie durfte dies mit um ſo gröſserem Rechte thun, als der Geiſt und Stil jener orientaliſch-griechiſchen Plaſtik, deren Repräſentant Dädalos iſt, faſt ein Jahrtauſend lang der herrſchende geblieben iſt, und ſelbſt ſpäter noch, als die Entwickelung der helleniſchen Kunſt zur freien Schönheit ſich vollendet hatte, auch unter dieſem neuen Kunſtſtile in vielen Götterculten fortdauerte.

Es kann als Reſultat aller bisherigen hiſtoriſchen Forſchung gelten, daſs eine eigentliche Geſchichte der Künſtler für uns erſt mit dem ſechsten vorchriſtlichen Jahrhundert beginnt. Dies iſt zugleich die Zeit, in welcher das helleniſche Staatsleben neue beſtimmtere Geſtalt erhielt, die ſieben

Weiſen, faſt alle zugleich praktiſche Staatsmänner, auftreten, neben der bisher auf dem geiſtigen Gebiete allein herrſchenden Poeſie ſich Philoſophie und Geſchichtſchreibung zu entwickeln beginnen und zugleich Handelsverkehr und Betriebſamkeit in vielen Theilen Griechenlands, zumal auf den Inſeln, Wohlſtand und Reichthum hervorrufen. An dieſem groſsen, auf das Ziel vernünftiger Freiheit in Staat und Leben gerichteten Umſchwunge nahm nothwendig auch die Kunſt Antheil. Bis dahin hatte ſie im Dienſte der Religion und der Prieſter geſtanden und nebenbei die Arbeit des Handwerks gethan. Von dieſer Zeit an begann ſie auch Werke zu ſchaffen, die ihren Zweck in ſich hatten, Kunſtwerke im eigentlichen Sinne des Worts. Nicht plötzlich hat man ſich dieſen Uebergang zu denken. Er geſchah langſam und allmälig, wie alles Groſse und Bedeutende langſam wächſt und reift. Beſtimmte Kunſtſchulen mit ſtrenggeſchiedenem Stile ſind vor jener Zeit noch nicht ſicher erweisbar. Von der Ausbildung einzelner Göttergeſtalten durch beſtimmte Künſtler in geſonderten Schulen fehlt uns jede Kunde. Was wir wiſſen, iſt, daſs ſämmtliche Kunſtbeſtrebungen jener früheſten Zeiten vor dem ſechsten Jahrhundert von den Inſeln ausgehen, wo der Verkehr am regſten, der Wohlſtand am früheſten entwickelt und mit ihm das Bedürfniſs erregt war, für Verſchönerung des Lebens zu ſorgen. Von den Inſeln verbreitete ſich die Kunſt nach dem zunächſt gelegenen Feſtlande. So finden wir Kunſt und Künſtler von Samos und Chios wirkſam und thätig für Kleinaſiens Küſtenſtädte. Von Kreta zogen Künſtler nach dem Peloponnes und ſelbſt nach Italien. Auch Aegina tritt früh mit ſeiner Kunſtthätigkeit hervor. Das Feſtland bleibt zurück und von Athen, das die Krone aller helleniſchen Kunſt zu werden beſtimmt war, finden wir auſser Dädalos und Talos keinen Künſtlernamen aus dieſer erſten Epoche aufgezeichnet. Um ſo mehr Grund hatten ſpäter die Athener, den Ruhm ihres mythiſchen Kunſtheroen und ſeiner Nachkommen feiernd zu erheben. Erſt um die Zeit der Be-

freiung Athens von der Herrſchaft der Piſiſtratiden finden wir dort Künſtler genannt. So den ſchon erwähnten Endöos*), den Antenor, der die Statuen der Tyrannenmörder Harmodios und Ariſtogiton aufſtellte, und Amphikrates, welcher das Andenken der Leaena, der ſtandhaften Geliebten des Ariſtogiton, im Auftrage des dankbaren Volkes durch die am Eingange der Stadtburg aufgeſtellte Figur einer Löwin verewigt haben ſoll. Von da ab beginnt die Zeit, in welcher Athen den Lobſpruch des Plutarch verdient: »dass es die Mutter und liebreiche Amme vieler Künſte geweſen, indem es die einen erfunden und zuerſt hervorgerufen, den anderen Bedeutung, Ehre und Wachsthum verliehen habe.«

*) Vergl. S. 36.

III.

ZUSAMMENHANG

DER

HELLENISCHEN KUNST

MIT

DEM ORIENT.

Orient und Occident
Sind nicht mehr zu trennen!
Goethe.

Zuſammenhang der helleniſchen Kunſt mit dem Orient.

Einer der wichtigſten Fortſchritte, welchen ſeit Winckelmann die Geſchichte der Kunſt über dieſen ihren Begründer hinaus gethan hat, iſt die Erkenntniſs des Zuſammenhanges der Anfänge und der Entwickelung der griechiſchen Kunſt mit dem Kunſtleben bei den älteren Culturvölkern des Orients.

Winckelmann leugnete jeden Zuſammenhang dieſer Art. Nach ſeiner Anſicht hatte ſich die griechiſche Kunſt, zumal die Plaſtik, ohne allen äuſseren Einfluſs, gänzlich frei, original und ſelbſtändig allein auf dem Boden Griechenlands aus dem griechiſchen Geiſte entwickelt. Aus dem behauenen Klotze, dem Pfahle, der Säule ſei allmälig die Herme, endlich die Bildſäule, aus dem fetiſchartigen Idole, dem älteſten Götzenbilde griechiſcher Urzeit, ſei endlich das ideale Götterbild entſtanden. Von dem rohen Wilden, der zuerſt den ſymboliſchen Klotz aufrichtete, bis zu Phidias, der den olympiſchen Zeus ſchuf, habe niemals fremder Einfluſs, habe keine Einwirkung von auſsen, kein Zuſammenhang der griechiſchen Kunſt ſtattgefunden mit der Kunſtthätigkeit der älteren Völker Aegyptens und des Morgenlandes. Auch die Verwandtſchaft griechiſcher Mythologie mit der ägyptiſchen ſei erſt durch

die Prieſter des letzteren Volkes zur Zeit Alexander's des Groſsen aus politiſchen Gründen erdichtet worden, und gebe alſo keinen Beweis für irgend eine Ueberlieferung der Formen und Geſtalten griechiſcher Gottheiten durch ägyptiſchen Einfluſs. So lehrte Winckelmann, und ſo lehrt noch heute mancher Anhänger des groſsen Mannes.

Die entgegengeſetzte Anſicht, welche die Kunſt des Alterthums bei den Völkern um die Oſthälfte des Mittelmeeres als einen Zuſammenhang auffaſst, gehört den letzten funfzig Jahren an. Sie gründet ſich auf Thatſachen, ſie ſtützt ſich auf Entdeckungen, die dem Begründer der alten Kunſtgeſchichte unbekannt waren. Sie iſt in Uebereinſtimmung mit dem ganzen Gange der geſchichtlichen Entwickelung überhaupt, und mit den Anfängen und Fortſchritten allen Culturlebens. Sie iſt endlich in Harmonie mit dem Gange der Natur ſelbſt:

»Von Oſten kommt, nach Weſten geht das Licht!«

Der Entwickelungsgang der Bildung und Kunſt iſt derſelbe, wie der der Naturproducte und ihrer Cultur durch den Menſchen. Die Naturforſchung unſerer Tage hat nachgewieſen, daſs faſt Alles, was wir als nothwendig, nützlich und angenehm der Pflanzenwelt entnehmen, in allmäliger Wanderung aus Aſien hervorgezogen iſt, bis es an der Weſtküſte Europas aufgehalten wurde. Und jetzt, nachdem es den Atlantiſchen Ocean nach kurzer Raſt überſprungen, ſetzt es unaufhaltſam ſeine Wanderung durch America gegen Weſten fort. »Aber das Abendland empfängt die Gaben des Orients nur, um das noch Rohe zu geſtalten, das noch im Keime Verſchloſſene zu entwickeln und das Gemeine zu veredeln.«

Dieſe Worte eines geiſtreichen Naturforſchers *) bezeichnen zugleich den Entwickelungsgang der Producte, welche

*) Schleiden im Deutſchen Muſeum 1852, S. 658. Vergl. V. Hehn Culturpflanzen und Hausthiere.

dem Kunſttriebe des Menſchengeiſtes ihr Daſein verdanken. Auch für ſie, auch für die Kunſt iſt der Orient das Mutterland geweſen. Vom Morgenlande her ſind Bildung und Kunſt zum Abendlande und zu ſeinem auserwählten Volke, den Hellenen, gekommen. Von ihnen aufgenommen, fortgebildet und veredelt haben ſie neue, höhere und ſchönere Formen und Geſtalten gewonnen, ſind Bildung und Kunſt des Orients ein Neues, Eigenartiges und inſofern Originales geworden, ein Höheres, ja ein Höchſtes, das als ſolches für ewig den Namen helleniſcher Bildung und helleniſcher Kunſt zu tragen vollberechtigt iſt.

Kein Volk hat ſich ſelbſt gemacht, das heiſst: kein zur Bildung gelangtes Volk iſt, allein und unabhängig von anderen, nur durch ſich ſelbſt zu dem geworden, als was es in der Geſchichte daſteht. Völker ſind Individuen, wie die Einzelmenſchen. Was von dieſen gilt, das findet auch auf jene Anwendung. Wie der einzelne Culturmenſch ein Product iſt ſeiner Umgebungen und Lebensverhältniſſe, ſeines Lebensverkehrs und der vor ihm von Anderen erarbeiteten Bildung, ſo auch das einzelne Culturvolk. Denn zwiſchen Nationen beſteht wie zwiſchen Einzelnen ein raſtloſer Verkehr und Austauſch der Vorſtellungen und Ideen, der Erfindungen und Einrichtungen — ein Verkehr, der um ſo lebhafter iſt, je mehr ein Land den Fremden offen ſteht, und je mehr ein Volk Erregbarkeit des Geiſtes und in je höherem Maaſse es den Trieb des Annehmens und Aneignens beſitzt. Das aber, was dem ſo Empfangenen und Aufgenommenen das Gepräge des Individuellen und den Charakter des Eigenthümlichen verleiht, das iſt, im Einzelnen wie im Volke, jenes gröſsere oder geringere Maaſs der Naturbegabung, welche das von auſsen Empfangene umbildend neugeſtaltet.

Ein Volk aber, das dieſe Art von Begabung in hohem Grade beſaſs, waren die Hellenen. Sie theilen dieſe Begabung mit der geſammten indo-europäiſchen Race, der ſie angehören. »Wenn,« nach Layard's feiner Bemerkung, »die

Semiten voll glänzender Einbildungskraft und angebornen, feineren Sinnes für Auffaſſung natürlicher Formenſchönheit erſcheinen, während ihnen die Fähigkeit der ſtätig weiterbildenden Entwickelung mangelt, ſo nehmen im Gegentheil Griechen und Römer, die welthiſtoriſchen Hauptſproſſen der indoeuropäiſchen Race im Alterthum, die ſchönen Formen von anderen auf, ohne ſelbſt eine ganz und allein zu erfinden. Aber ſie forſchen nach Weſen und Urſachen der Schönheit, fügen hinzu, laſſen hinweg, verändern, verbeſſern das Entlehnte oft bis zur Unkenntlichkeit des Urſprungs und machen es ſo zu ihrem vollen Eigenthum« *). Die Griechen ſind darum dennoch ein Urvolk, weil ſie geiſtige, nach allen Richtungen hin ſelbſtändig zeugende Bildungselemente beſitzen.

Man hat geglaubt, den Griechen die Ehre der Originalität zu beeinträchtigen, wenn man zugeſtände, daſs ihre geſammte Cultur und ſomit auch ihre Kunſt auf orientaliſchen Elementen und Vorausſetzungen beruhe. Nichts kann thörichter ſein als ſolche Beſorgniſs. Zunächſt kommt es auch gar nicht darauf an, was wir einer vorgefaſsten Meinung zu Liebe beſorgen oder fürchten, ſondern was der Natur der Dinge nach wahr und nothwendig iſt. Seit die innige Zuſammengehörigkeit des Menſchen mit der Natur erkannt iſt, als deren letztes Product er ſelber daſteht, ſeitdem wir wiſſen, daſs die Geſetze, welche den Kreislauf des Lebens in der Natur durch den Wechſel und die Veränderungen des Stoffes regeln, auch für den Menſchen Geltung haben, ſeitdem kann ſich die Geſchichte des Menſchengeiſtes und ſeiner Revolutionen der Analogie mit der Geſchichte ſeiner Mutter, der Natur, nicht mehr entziehen. Dort wie hier ſind nicht Sonderung und Trennung, ſondern Vermählung und Miſchung der Wirkungen und Stoffe die Bedingungen der Mannigfaltigkeit ihrer

*) Layard Niniveh und ſeine Ueberreſte S. 314 — 315 der deutſchen Ausgabe.

Formen und Erſcheinungen. Und wie der Geologe die verſchiedenen Schichten und Geſchiebe nachweiſt, welche über einander gelagert die Mutter Erde im Laufe zahlloſer Jahrtauſende gebildet, ſo hat die Geſchichtsforſchung unſerer Tage ſelbſt bei Urländern und Urvölkern der Menſchheit, wie Aegypten und Hellas, die über einander folgenden Schichten verſchiedener Völker und Bildungen erkannt, aus denen ſich zuletzt die höchſte Blüthe des jüngſten Volkes und ſeiner Cultur entfaltete. Die Originalität der einzelnen Culturvölker wird dadurch nicht beeinträchtigt, daſs die Wiſſenſchaft den Beweis führt: wie keins derſelben ſich ſelbſt geſchaffen, keines, abgeſperrt von dem fluthenden Strome des Geſammtlebens, ſeine Bildung und Erziehung rein aus eigenen Mitteln vollendet hat. Der Trieb des eigenen Lebens und Geſtaltens, der jedem Einzelweſen, alſo auch jedem Volke innewohnt, iſt ſtark genug, um die mannigfaltigſten Einwirkungen zu bewältigen und die von aufsen her überkommenen Bildungsſtoffe in ſein Eigenthum, in Saft und Kraft des eigenen Organismus zu verwandeln. Ein Beiſpiel ſtatt unzähliger! »Selbſt der gewaltigſte und dem eignen Triebe eines Volkes zumeiſt feindſelige Stoff, die fremde Sprache, muſs ſich, wenn ſie über neue Stämme ausgebreitet wird, den hier waltenden Kräften unterwerfen und nach ihrer Wirkung umbilden. Oder haben die Völker der Lombardei, des ſüdlichen und nördlichen Galliens, der pyrenäiſchen Halbinſel und der britiſchen Inſeln nicht gewuſst, die über ſie gekommene lateiniſche Sprache ſo umzugeſtalten, daſs ſie den einer jeden Nation eignen Geiſt und Charakter athmet und wiederſtrahlt?«.*)

Derſelbe Forſcher, der vor einem halben Jahrhundert zuerſt den Kampf aufnahm gegen eine Anſicht, welche den engen, vielverſchlungenen Verkehr der Völker aufhob, um jedes für ſich einzuhegen und groſs zu ziehen, Friedrich Thierſch, hat in ſeinem Werke »über die Epochen der bil-

*) Fr. Thierſch Epochen der bildenden Kunſt bei den Griechen S. 76.

denden Kunſt bei den Griechen« die Grundſteine gelegt für die wahrhafte Anſchauung der Geſchichte und Entwickelung der Kunſt des Alterthums. Seitdem iſt an dem Begonnenen weiter und weiter gebaut worden. Auch die groſsen Erfindungen des Menſchengeiſtes in unſeren Tagen haben dazu geholfen, richtigere hiſtoriſche Anſchauungen über die Wiege der Bildung und den Weg der letzteren durch die Länder und Völker zu verbreiten. Wo ſonſt nur ſelten und vereinzelt einmal der Fuſs eines Reiſenden hinkam, haben jetzt, Dank den erleichterten Mitteln des Menſchen- und Weltverkehrs, Hunderte von Forſchern aller Nationen Europas, wohl vorbereitet durch ihre Studien daheim und gefördert durch die Reſultate und Beobachtungen ihrer Vorgänger, Griechenland und ſeine Inſelwelt, Aegypten und die Länder des Orients bereiſt und durchforſcht. Der geheimniſsvolle Nimbus des Fernen, Fremden, Wunderbaren ſchwand vor der unmittelbaren Anſchauung, um dem Natur- und Vernunftgemäſsen Platz zu machen. Der von dem Menſchen bewältigte Dampf, der ſeine Schiffe beflügelte, half den blauen Dunſt hiſtoriſcher Vorurtheile zerſtreuen. Die Wirkung der eignen Anſchauung iſt von wunderbarer Kraft. Die Forſcher, welche die Länder um die Oſthälfte des Mittelmeeres, die Urſitze alter Cultur und ihre Reſte ſelbſt geſehen, gewannen einen ungeheuren Vortheil über die Gelehrten alten Stils, beſonders die deutſchen, die »in ihr Muſeum gebannt« das alles »nur von Weitem« durch das Fernglas der Lectüre ſchauten. Vergebens daſs ſich die deutſche Stubengelehrſamkeit gegen die Wahrheit des Zuſammenhangs aller alten Kunſt noch hartnäckig verſchloſs, und dieſe Anſicht ſammt dem Altvater Herodot, der ſie ſchon vor beinahe drittehalbtauſend Jahren ausgeſprochen, als thörichte Morgenländerei abfertigte! Die Wahrheit machte ſich ohne ſie und trotz ihrer geltend. Franzöſiſche, italieniſche und engliſche Reiſende, und darunter Gelehrte erſten Ranges, wie mehrere Mitglieder der ägyptiſchen Expedition, und Forſcher wie Gell, Dodwell, Leake u. A.

wurden ganz unbefangen durch den Anblick der Bauwerke und plaſtiſchen Kunſtwerke des Landes dazu geführt, altgriechiſche und etruriſche Bau- und Bildwerke mit ägyptiſchen, phöniziſchen, aſſyriſchen und perſiſchen, ja ſelbſt hie und da mit indiſchen zu vergleichen.

Die deutſchen Gelehrten blieben ſich lange conſequent in der Ablehnung des Gedankens: daſs die geſammte alte Kunſt der Völker um die Oſthälfte des Mittelmeeres in ihren früheren Epochen als ein untrennbares organiſches Ganze anzuſehen ſei. Als im Jahre 1841 der vortreffliche Ludwig Roſs den Satz aufſtellte: »die Anfänge der geſammten bürgerlichen, religiöſen und künſtleriſchen Bildung der Griechen ſeien nicht zu verſtehen, wenn man nicht annehme, daſs die geſchichtlich älteren und in der Cultur früher vorgeſchrittenen Völker auf die Griechen nach allen dieſen Richtungen bildend eingewirkt«, — da erhob ſich ein Zetergeſchrei aus den Reihen des altgläubigen Philologenthums gegen den Ketzer. Man nannte und behandelte ihn verächtlich als einen »Touriſten«, weil er zufällig nicht bloſs, wie die meiſten ſeiner Zunftgenoſſen, von der Studirſtube aus, ſondern auch aus vieljähriger, eigener Anſchauung Griechenland und Kleinaſien mit ihrer Inſelwelt kennen gelernt hatte. Und doch konnte man erſt, ſeitdem im Laufe der letzten Jahrzehnte das früher faſt mythiſche Land der Hellenen von zahlreichen Reiſenden beſucht worden war, richtige Urtheile fällen über die Leichtigkeit oder Schwierigkeit des Verkehrs zwiſchen den Küſten Europas und Aſiens mit ihren Inſelgruppen, und wieder zwiſchen dieſen und der ſyriſchen und ägyptiſchen Küſte. »Solche Fragen beantwortet«, wie Roſs hinzuſetzt, »ein Fernblick von Berg- zu Berggipfel, oder eigene Fahrt in gebrechlicher Barke von Attika bis Rhodus, Lycien und Cypern beſſer als alle Stubengelehrſamkeit der Welt.«

Erſt die vielfachen Reiſen unſerer Zeit, wo Dampfſchiffe zu Hunderten jährlich das Mittelmeer durchkreuzen und wöchentlich zahlreiche Reiſende von London nach Aegyp-

ten und Indien führen, haben die räumliche Kleinheit der alten Welt und die Möglichkeit eines verhältnifsmäfsig leichten und fchnellen Verkehrs in derfelben im richtigen Lichte erfcheinen laffen. Meldet doch fchon der griechifche Schriftfteller Diodor, auch ein »Touriſt« aus den Tagen des Kaifers Auguſtus, dafs man zu feiner Zeit von der Palus Mäotis, dem heutigen Afowfchen Meer, bis zur Infel Rhodus in zehn, von Rhodus bis Alexandria in vier, und von dort den Nil aufwärts in zehn Tagen bis Aethiopien fchiffte, fo dafs man in vier und zwanzig Tagen von dem kälteften bis zum heifeften Klima der Erde gelange *).

Die nächfte Vermittelung zwifchen Griechenland und dem Orient bildeten Handel und Schifffahrt. Es ift durch neuere Forfchungen nachgewiefen, dafs die Aegypter Jahrtaufende vor der chriftlichen Zeitrechnung Seefchiffe bauten und zu Eroberungskriegen und Handelsunternehmungen das Meer befuhren. Schon zwei- bis drittehalb-taufend Jahre vor dem trojanifchen Kriege waren die Aegypter ein feefahrendes Volk. Ihr Verkehr mit Griechenland beftand nachweisbar fchon in einer Zeit, die weit über die homerifche Heldenfage hinausliegt, trotz des focialen und commerciellen Abfperrungsfyftemes, das erft König Pfammetich um die Mitte des fiebenten vorchriftlichen Jahrhunderts aufgab. Homer kennt das Nilland fehr gut. Er weifs von feiner riefigen, prachtvollen Hauptftadt, von den Sitten und Eigenthümlichkeiten des Landes, und die Vorftellung von Seefahrten der Griechen nach Aegypten ift ihm geläufig.

Aber die eigentlichen Vermittler des Seehandels und der Schifffahrt zwifchen den Völkern um die Oſthälfte des Mittelmeeres, fchon über 2000 Jahre vor Chrifti Geburt, waren die Phönizier. Sie waren zugleich die Vermittler zwifchen Aegypten und Affyrien. Schon zu Inachus' Zeit, d. h. 1900 Jahre vor Chrifto, verfchifften fie, wie Herodot

*) Vergl. Jul. Braun Gefchichte der Kunſt II, S. 1 ff.

ſagt, ägyptiſche und aſſyriſche Waaren nach Argos und anderen Ländern, wobei ſie auch wohl gelegentlich Sklaven raubten und in Aegypten verkauften. Ein mächtiges Volk, dieſen ſemitiſchen Phöniziern verwandt, wohnte und herrſchte ſelbſt Jahrhunderte lang (2300 — 1790 vor Chr.) in Unterägypten, bis es von dort verdrängt, ſich über die Küſte von Nordafrica, vielleicht nach Griechenland verbreitete, wohin ſie dann auch manches Aegyptiſche bringen mochten. Zahlreiche, nach Griechenland gelangte Auswanderungszüge, bezeichnet durch die Namen ihrer Führer Inachus, Kadmus, Danaus, Kekrops, Deukalion u. A., durch die »göttlichen Pelasger« Homer's, die Röth als jene vertriebenen Hykſos zu erweiſen verſucht hat, erklären zur Genüge den überall in Griechenland hervortretenden ägyptiſch-aſſyriſch-phöniziſchen Einfluſs auf Religion, Götter- und Heldenſage, auf bürgerliche Einrichtungen, Wiſſenſchaft und Kunſt der Griechen. War doch die phöniziſche Schrift im 2. Jahrtauſend vor Chriſto bei allen Völkern um die Oſthälfte des Mittelmeeres verbreitet, und ſchon die Alten, wie Plato und Herodot, wuſsten, daſs die griechiſche Sprache ſelber Spuren orientaliſcher Einwirkung bewahre. Neuere Forſcher haben viele griechiſche Götternamen als phöniziſche, aſſyriſche und ägyptiſche nachgewieſen. Aegyptiſch und ſemitiſch ſind ebenſo die Namen gar mancher Städte und Orte, Berge und Flüſſe, ägyptiſch und aſſyriſch mehrere für den Handel nothwendige Ausdrücke der Maaſs- und Gewichtsbezeichnung, ſo ägyptiſch Obolos, Spithame (Elle), aſſyriſch Mna (ein Geldſtück).

Die Cultur der Griechen ſelbſt aber datirt viel höher hinauf, als man ſie gemeinhin zu ſetzen pflegt. Frühere Gelehrte hielten z. B. Fahrſtraſsen für eine römiſche Erfindung. Aber Griechenland hatte lange vor dem trojaniſchen Kriege fahrbare Landſtraſsen mit Brücken und Dämmen. Es war in dieſer und anderer Beziehung zur Zeit des trojaniſchen Krieges cultivirter als heutigen Tags. »Als vor dreiſsig

Jahren,« wie Roſs erzählt, »die neue deutſche Einwanderung unter König Otto auf derſelben Uferſtätte landete, wo vor drei und dreifsig Jahrhunderten die ägyptiſche Einwanderung unter König Danaus an's Land geſtiegen war, da gab es in ganz Griechenland nur eine fahrbare Straſse, die, welche Graf Kapodiſtrias zwiſchen Nauplia und Argos angelegt hatte. In ganz Griechenland gab es keine Wagen. Als die Regierung 1834 von Nauplia nach Athen überſiedelte, muſste erſt die Strecke vom Piräus bis Athen fahrbar gemacht werden, weil man ſonſt nicht einmal des Königs Hausrath hätte nach ſeiner Reſidenz ſchaffen können. Und ſelbſt jetzt kann man höchſtens etwa von Athen nach Korinth, Megara und Theben fahren. Allein wenn nicht bloſs der Peloponnes, ſondern wenn alle Reiche der Welt auf dem Spiel ſtänden, ſo vermöchten die Freier der ſchönen Hippodamia heute keine Wettfahrten vom Alpheiosthale nach Korinth anzuſtellen.« Dagegen fand der deutſche Reiſende auf dem höchſten Rücken der Gebirgspäſſe, da, wo jetzt kaum noch gangbare Saumpfade führen, tief eingeſchnittene Geleiſe alter Wagenräder, in der feſtſtehenden Weite von 5 Fuſs 4 Zoll engliſchen Maaſses. Natürlich, denn alle Helden Homer's fahren, und der Gebrauch des Reiſewagens in der heroiſchen Zeit Griechenlands iſt alltägliche Sache *).

Mit Recht konnte daher der mehrmals genannte Forſcher ſagen, die Kunſtgeſchichte ſei auf den Kopf gefallen, wenn ſie noch immer behaupte, daſs die homeriſche und vorhomeriſche Zeit, welche die ſchwierigſten Straſsen-, Hafen-, Damm- und Brückenbauten unternahm, groſse Sümpfe trocken legte und die noch heute daſtehenden, kunſtreich verzierten Schatzhäuſer von Mykenä und Orchomenos errichtete, keine Tempel zu bauen unternommen. Homer kennt Tempel und zwar zahlreiche; er kennt Tempeldienſt und Tempelbilder. Homer kennt ferner auch Statuen und Reliefs, getriebene Bildwerke,

*) Ludw. Roſs in der Zeitſchrift für Alterthumswiſſ. 1850, Nr. 1 — 4.

dädaliſche Kunſtarbeiten. Wie nahe verwandt die älteſte griechiſche Säule, die doriſche, mit einer Form der ägyptiſchen iſt, hat Champollion gezeigt. Die Pyramidenform iſt von den Griechen nachgeahmt worden und Roſs hat drei Pyramiden in Griechenland nachgewieſen. Aegyptiſche Sculpturen in Argos, Meſſene und an anderen Orten erwähnt Pauſanias und das atheniſche Heiligthum der Athene Polias, das Erechtheion, das von allen Regeln des griechiſchen Tempelbaues abweicht, hat man als Nachahmung eines ägyptiſchen Vorbildes erklärt. Aber auch die Beſtimmung dieſes Baues und die ganze Erechtheusſage ſind gleichfalls nach Roſs ägyptiſch-orientaliſch, und bezeugen die ägyptiſche Coloniſirung Athens. »Das Erechtheum iſt nämlich nach Anlage, Inhalt und Tempelbrauch ein ächt ägyptiſches Götter- und Königshaus, ein Mammiſi der Athene und ihres Pfleglings Erechtheus.« Ein »Mammiſi« hieſs bei den Aegyptern eine kleine Art von Tempelhäuſern, die als Ort der Niederkunft einer Göttin oder einer vergöttlichten Königin und als Erziehungsort des jungen Königs oder Gottes galten und verehrt wurden. Ein ſolcher Bau alſo ſoll das uralte Erechtheum zu Athen, das ſchon Homer erwähnt, geweſen ſein. Und als man das zerſtörte zur Zeit des peloponneſiſchen Krieges herſtellte, hielt man aus religiöſer Ehrfurcht an dem Grundriſs des alten Baues feſt. Dies Zuſammenwohnen des uralten, attiſchen Stammkönigs Erechtheus mit der Göttin entſpricht jedenfalls orientaliſchen Religionsanſchauungen. In Aegypten wie in Aſſyrien war ein und daſſelbe Gebäude zugleich Tempel eines oder mehrerer Götter und Palaſt oder Grabmal des Königs.

Die tüchtigſten deutſchen Alterthumsforſcher und Kunſthiſtoriker der letzten vierzig Jahre, Männer wie Creuzer, Thierſch, Böckh, Schorn, Roſs, Mercklin*) und Anſelm Feuerbach, haben denn auch den Einfluſs orientaliſcher Kunſt

*) Ueber den Einfluſs des Orients auf das griech. Alterthum (Dorpat 1851).

auf die griechiſche anerkannt. Vor allen iſt der leider der Wiſſenſchaft zu früh entriſſene Julius Braun bemüht geweſen, denſelben in zahlreichen Schriften nachzuweiſen. Und in der That, der innere und äuſsere Zuſammenhang, das Gemeinſchaftliche in der Kunſt der alten Völker, tritt uns in den noch erhaltenen, älteſten Kunſtwerken der Griechen, wenn wir ſie mit den Reſten etruriſcher, ägyptiſcher und aſſyriſcher Kunſtwerke vergleichen, auf eine Weiſe entgegen, die jedem unbefangenen Auge ſofort einleuchtet. Es giebt wenige Betrachter, welche der Anblick der äginetiſchen Giebelſtatuen oder der ſelinuntiſchen Reliefs nicht an ägyptiſche und beſonders aſſyriſche Sculpturen erinnert hätte. Die plaſtiſchen Denkmäler von Niniveh, deren jüngſte in das ſechste oder ſiebente Jahrhundert vor Chriſto fallen, die Werke der Pharaonen aus der neunzehnten Dynaſtie, die lyciſchen Bauwerke von Xanthus, das Löwenthor zu Mykenä, der Fries von Aſſos, die Aegineten zu München und die Metopen von Selinus zu Palermo, die älteren etruskiſchen Malereien und Reliefs, die griechiſchen Vaſen des ſogenannten orientaliſirenden Stils, endlich die weit verbreiteten Münzen mit phöniziſcher Schrift — dies Alles zuſammengehalten und verglichen führt den groſsen, inneren und äuſseren Zuſammenhang der Kunſt bei den alten Völkern an den Küſten des Mittelmeers anſchaulich vor Augen.

Wir haben ſchon einige der Umſtände angegeben, welche durch Beförderung des Austauſches und Verkehrs der Völker unter ſich dieſen Zuſammenhang herbeiführen halfen. In derſelben Weiſe wirkſam waren die Kriege und Kriegszüge, die Bildung groſser Monarchien durch die ägyptiſchen und aſſyriſchen Eroberer, ſowie das Auseinanderfallen derſelben, wonach ſich die Theile wieder zu neuen Ganzen anders zuſammenſtellten. Dazu kam die Ausbreitung religiöſer Syſteme, Auswanderungen von Küſte zu Küſte, der Handel, zumal der Sklavenhandel, der die fremdartigſten Völkerelemente durcheinandermiſchte. Trotz aller der vielfachen Veränderungen,

welche die Kunſt in einem ſo langen Zeitraume von tauſend bis anderthalb tauſend Jahren vor den Perſerkriegern erlitt, trotz der Eigenthümlichkeiten, welche die Verſchiedenheit des Volkscharakters und der religiöſen Anſchauungen, die Wahl des Sujets, die Beſchaffenheit des Materials, die Individualität endlich der Künſtler ſelbſt nothwendig herbeiführten, blieb dennoch des Gemeinſamen ſo Vieles übrig, daſs eine unausgeſetzte Wechſelwirkung ein bewuſstes und abſichtliches Nachahmen und Lernen der Völker von einander ſich gar nicht bezweifeln läſst *).

»Dies Gemeinſame und Uebereinſtimmende zeigt ſich im Gröſsten wie im Kleinſten, in den Formen wie im Inhalt der Kunſtſchöpfungen, von der Anlage der Feſtungen, Tempel und Gräber bis zu dem Hausgeräth, den thönernen Vaſen, dem Goldſchmuck und den geſchnittenen Steinen der Aegypter, Kleinaſiaten, Etrusker und Griechen.« In der Plaſtik kann der orientaliſche Einfluſs als anerkannte Thatſache gelten. Die joniſche Säule weiſt nach Aſſyrien und Perſien; die doriſche iſt rein griechiſche Umgeſtaltung der ſteinernen Stützen in den Felſengräbern von Beni-Haſſan (Aegypten), die korinthiſche erſcheint als reizende Umbildung einer ägyptiſchen Form. Die Griechen vollendeten hier nur, was dort unvollkommen geblieben war. Aber dieſe Vollendung kam einer neuen Schöpfung an Verdienſt gleich **). Ludwig Roſs hat in ſeinen griechiſchen Reiſen eine Zuſammenſtellung der wichtigſten, hierhergehörigen Thatſachen in ſo überſichtlicher Weiſe gegeben, daſs wir nichts Beſſeres thun können, als ſie hier folgen zu laſſen. »Die eleganten Seſſel und Tiſche der ägyptiſchen Denkmäler finden ſich wieder auf den griechiſchen Vaſenbildern. Die zwei- und vierſpännigen Rennwagen in den Grabgemälden der Etrusker, auf den Vaſen der Griechen,

*) S. L. Roſs Wanderungen in Griechenland I, S. 147 ff.

**) Fr. Viſcher Aeſthetik III, S. 286, 298, Jul. Braun Geſchichte der Kunſt II, S. 46 ff.

an den Palaſtmauern und Tempelwänden der Aegypter und Aſſyrer ſehen ſich ſo gleich, daſs wir ſie mit kaum merklichen Abänderungen im Coſtüm und in der Anſchirrung der Roſſe von den Monumenten des einen Volks auf die des anderen verſetzen könnten, ohne des Austauſches inne zu werden. Wie der aſſyriſche und der ägyptiſche König auf den Bildwerken ihrer Paläſte voranſtürmt in der Feldſchlacht, ſo ſtürmen in der homeriſchen Dichtung die »gotterzeugten Herrſcher« auf flüchtigen Streitwagen dem niederen Volke vorauf. Der ganze griechiſche Kampf von dem hinten offenen Streitwagen, der ſich nur in der älteren helleniſchen Zeit findet, iſt orientaliſche Nachahmung. Der Adler oder Geier, der über den königlichen Streitwagen der ägyptiſchen und aſſyriſchen Herrſcher ſchwebt, oder die zu Roſſe Kämpfenden begleitet, findet ſich auch auf alten Vaſenbildern der Griechen und Etrurier.«

»Wie in der ägyptiſchen Kunſt die Götter und Könige über die gewöhnlichen Maſſen hervorragen, ebenſo auch auf den griechiſchen Kunſtwerken, die der älteſte helleniſche Dichter beſchreibt, wie z. B. auf dem Schilde Achill's im achtzehnten Buche der Ilias (v. 516). Und die ganze Etiquette, die bei Homer die »ſceptertragenden Könige« umgiebt, iſt keine andere, als die, welche wir an den Wänden Aſſyriens in geſchichtlicher Treue dargeſtellt ſehen. Die in Layard's Werke abgebildete Geſtalt eines Königs von Nimrud, den langen homeriſchen Königsſtab in der Rechten, die Linke auf den Griff des gewaltigen zur Seite hängenden Langſchwerts gelegt, deſſen reichverzierte Scheide gegen das Ende hin höchſt kunſtvoll mit einem gegen einander liegenden Löwenpaare geſchmückt iſt, dieſe erhabene Geſtalt mit ihrem langen, wohlgepflegten und zierlich geordneten Haar und Bart in koſtbar geſtickter Gewandung, gab mir zum Erſtenmale das wahre Bild eines homeriſchen *σκηπτοῦχος βασιλεύς*, eines ſceptertragenden Königs, wie er der Verſammlung der Fürſten zuſchreitet, in der ganzen Majeſtät eines Herrſchers des

Orients, der zugleich mit der Würde eines »Hirten der Völker« die des Prieſters und Opferkönigs verbindet. So werden Priamus und Agamemnon ausgeſehen haben in den Tagen ihrer Macht und Herrlichkeit.«

»Wenn in den Gräbern und auf den Todtenrollen des Nillandes das Verdienſt der Seele nach dem Tode des Leibes auf ſtrenger Wage gewogen wird, ſo entlehnt Homer das phantaſiereiche Bild, um vor dem Kampfe ſeiner Helden durch Zeus ihre Geſchicke abwägen zu laſſen. So ging das Bild über in die Darſtellungen griechiſcher Kunſt, ja ſelbſt noch in das chriſtliche Mittelalter. Und wenn bei den Aegyptern die Leiche über den Nil, die Seele in die Unterwelt auf einer Barke ſchifft, ſo haben wir darin das Vorbild Charon's und ſeines Nachens bei den Griechen. Die Sirene mit dem Jungfrauenantlitz auf dem Vogelleibe iſt dieſelbe in Aegypten, Griechenland und Etrurien. Die Chimäre Lyciens und die anderen fabelhaften Thiergeſtalten der Aſſyrer und Babylonier wiederholen ſich auf den älteſten griechiſchen Vaſenbildern. Der Löwe, der den Hirſch oder Stier zerreißt, die Frauengeſtalt, die zwei Vögel am Halſe würgt, gehen auf Münzen, geſchnittenen Steinen und Vaſenbildern durch die geſammte alte Welt. Daſſelbe Syſtem der polychromen (vielfarbigen) Bemalung der Bau- und Bildwerke findet ſich in dieſen früheren Kunſtperioden am Nil und Euphrat und von Lycien und Cypern über beide Halbinſeln bis nach Sicilien verbreitet, und die Bemalung der Architekturglieder am Tempel auf Aegina und an den Statuen ſeiner Giebelfelder iſt dieſelbe, wie an dem Tempel und den Metopen des ſiciliſchen Selinus und an den Bildwerken der Königspaläſte von Niniveh.«

Gemeinſam den Völkern der älteſten Welt ſind ferner auch diejenigen Kunſtformen, welche von Sitten, Lebensgewohnheiten und Kleidertrachten entlehnt ſind. Hier heben wir nach Roſs vorzüglich folgende Züge hervor. »Die Faltung der Gewänder und die ſorgfältige, künſtliche Ordnung

und Ringelung des Haupt- und Barthaars iſt dieſelbe an den Aegineten und an den ſelinuntiſchen Reliefs, wie auf den aſſyriſchen Wandbildern und an den phöniziſchen Figuren von Cypern, dieſelbe wie ſie Homer ſeinen Helden beilegt, wie ſie Pauſanias vom Könige Theſeus berichtet, und wie ſie Thukydides an den alten Athenern beſchreibt. Wie in dem Jahrhunderte der franzöſiſchen Ludwige dieſelbe verkünſtelte Haartracht die ganze civiliſirte Welt beherrſchte, ſo herrſchte in jenen Jahrhunderten dieſelbe Mode der geſchniegelten Locken bei allen civiliſirten Völkern der alten Welt vom Euphrat bis an das tyrrheniſche Meer, und ſpiegelt ſich noch nach Jahrtauſenden ab in den Darſtellungen ihrer Kunſt. Die Uebereinſtimmung in ſolchen kleinen Dingen der Mode iſt aber, eben weil ſie ganz auf conventioneller Willkür beruht, für die Nachweiſung eines hiſtoriſchen Zuſammenhanges noch viel ſchlagender und überzeugender, als in gröſseren und wichtigeren Sachen, die ſich mehr nach Geſetzen einer inneren Nothwendigkeit geſtalten. Wenn aber der Völkerverkehr jener Urzeiten lebhaft genug war, um die Erfindungen der Haarkünſtler von Land zu Land auszubreiten, mit welchem Rechte wollen wir da noch die Verbreitung der edleren bildenden Künſte in Erz und Marmor, Holz und Elfenbein, Thon und Farbe gegen das augenfällige Zeugniſs der Denkmäler in Abrede ſtellen, die Entſtehung der altdoriſchen Säule aus der noch älteren ägyptiſchen ableugnen? mit welchem Rechte annehmen, daſs die weſentliche Uebereinſtimmung der Kunſtformen auf dem groſsen Ländergebiete vom Nil und Euphrat bis an den Tiberſtrom und nach Sicilien, ja bis nach Iberien, auf einem Zufall beruhe!«

»Vielmehr: wie die gothiſche Kunſt mit ihren chriſtlichen Elementen, trotz ihrer Beſonderheiten nach Zeiten und Ländern, dennoch im ganzen abendländiſchen Europa weſentlich dieſelbe iſt, vom Tajo bis an den finniſchen Buſen, ſo bildet die geſammte alte Kunſt in ihrer früheren Epoche ein organiſches und untrennbares Ganze.«

Die griechiſche Plaſtik alſo, als Schöpferin von Götterbildern, iſt nicht in Griechenland erzeugt und geboren, ſondern vom Oriente nach Griechenland eingeführt. Das ganze Cultusgepränge der Griechen, die Feſtlichkeiten und Aufzüge, die Opfergaben und Weihen, die Orakel und Myſterien, ein groſser Theil der Mythen und viele Hauptorte des öffentlichen Cultus ſind, wie Herodot, der Vater der griechiſchen Geſchichte, ausdrücklich bezeugt, aus dem Wunderlande Aegypten nach Griechenland gekommen: in ihrem Gefolge auch die Kunſtfertigkeit, deren älteſte Hauptwerkſtätten auf Rhodus und zu Athen durch ägyptiſche Wanderzüge eröffnet ſein ſollen. Aus ihnen gingen, nach Miſchung des eingeführten und des althelleniſchen Götterdienſtes, die Geſtalten und Symbole hervor, welche die neuerbauten Heiligthümer ſchmückten, oder in den früheren an die Stelle der alten, formloſen Idole traten. Wo eine ſolche Einwirkung durch fremde Einwanderer in Griechenland nicht ſtattfand oder nicht durchdrang, da erhielten ſich jene alten Götzenidole in Form von Steinen, Klötzen und Säulen noch bis in ſpäte hiſtoriſche Zeit als Gegenſtände religiöſer Verehrung. Dädalos aber war für die Vorſtellung der Griechen der mythiſche Künſtler, der die vom Orient überlieferte Kunſt und ihr Gepräge dem Einheimiſchen annähernd umgeſtaltete *). Nicht zuerſt, ſondern zuletzt gewann in dem eigentlichen Feſtlande von Hellas, in dem griechiſchen Mutterlande, die Kunſt feſten Boden und beſtimmte Sitze. Von dem früh cultivirten Kleinaſien, vor allen von den Griechen in Jonien, Samos und Kreta iſt die griechiſche Kunſt ausgegangen; und in der langen Reihe der Städte und Inſeln, wo wir die älteſten griechiſchen Kunſtbeſtrebungen und Kunſtſchulen finden, ſteht als die letzte der Zeit nach, aber auch als die Blüthenkrone der geſammten griechiſchen Kunſt, Athen da. Auch dieſer Weg der Kunſt, von Kleinaſien über die Inſeln nach dem Feſtlande

*) Thierſch Epochen S. 7. 22 — 25. 35. 80.

von Hellas zeugt für den orientaliſchen Urſprung und Einfluſs.

Der groſse Winckelmann irrte, wenn er ſeinen geliebten Hellenen nachrühmte, daſs ſie ihre Kunſt unabhängig von jedem fremden Einfluſs erſchaffen. Aber ſein tiefer Verſtand ahnte bereits ſelbſt den eignen Irrthum. »Wenn es erwieſen wäre,« ſagt er einmal, »daſs die Griechen wirklich ihre Mythologie von den Aegyptern erhalten hätten, ſo würde dies ein ſtarker Beweis für die Folgerung ſein, daſs ſie mit der Lehre auch die Form ihrer Götter ſelbſt und ihrer Figur von daher überkommen hätten« *). Er half ſich damit, daſs er jene erſte, von den griechiſchen Schriftſtellern ſelbſt gemeldete Ueberlieferung als Erfindung der ägyptiſchen Prieſter zur Zeit Alexander's anſah. Aber Herodot lebte und ſchrieb über ein volles Jahrhundert vor Alexander's Zuge nach Aegypten, und Herodot hat es nicht einmal, ſondern wiederholt als ſeine feſte Ueberzeugung ausgeſprochen: daſs die Griechen, ſeine Landsleute, ihre Götter und ihren Götterglauben, wie ihre ſtaatlichen und bürgerlichen Einrichtungen zu einem guten Theil von den Aegyptern überkommen haben.

*) Kunſtgeſchichte I, 1, §. 14.

IV.

ÜBERSCHAU

DER

VORHELLENISCHEN KUNST.

Ueberſchau der vorhelleniſchen Kunſt.

1. Die ägyptiſche Kunſt.

Der Orient iſt das Wiegenland aller menſchlichen Cultur und ſo auch der Kunſt der Plaſtik. Die früheſte Stätte derſelben aber iſt Aegypten.

Als der Vater der Kunſtgeſchichte des Alterthums ſein gröſstes Lebenswerk vor wenig über hundert Jahren verfaſste, hatte man in Europa noch keine Ahnung von der Wunderwelt ägyptiſcher Bau- und Bildkunſt, deren Kenntniſs vierzig Jahre ſpäter zuerſt die franzöſiſche Expedition der europäiſchen Menſchheit erſchloſs. Alles was Winckelmann von Werken ägyptiſcher Plaſtik kannte, waren wenige vereinzelte Bruchſtücke, die er in Rom vorfand: die von römiſchen Kaiſern nach Rom verſetzten Obelisken, und einige wenige Bildwerke in den römiſchen Muſeen, von denen obenein der gröſsere Theil nicht der altägyptiſchen Kunſt ſelbſt, ſondern der Nachahmung derſelben zur Zeit des Kaiſers Hadrian angehörte. Um ſo bewunderungswürdiger erſcheint es darum, daſs es ihm gelang, aus dieſem geringen Materiale als der Erſte den richtigen Begriff des Charakters der ägyptiſchen Kunſt: die ſtarre Unbeweglichkeit und Unfreiheit der Satzung, die Bedingtheit durch den Despotismus und die faſt ausſchlieſslich religiöſe Beſtimmung, die Neigung zu Symbolik und

Räthſel und das Befangenbleiben der Kunſt im Bann des Handwerks, hinzuſtellen;*) — eine Charakteriſtik, welche alle ſeitdem gemachten Entdeckungen nur beſtätigt haben.

Die älteſten aller erhaltenen Werke der ägyptiſchen Plaſtik reichen in eine Zeit hinauf, in welcher tiefes Dunkel das europäiſche Abendland bedeckt. Wir finden dieſelben bereits dreitauſend Jahre vor dem Beginne unſerer Zeitrechnung auf einer Höhe techniſcher Ausgebildetheit, welche uns jahrtauſendlange Vorſtufen vorauszuſetzen nöthigt, und mit der verglichen die älteſten, bisher bekannten Werke griechiſcher Bildkunſt auf einer bedeutend niedrigeren Stufe ſtehen. Während wir aber kaum zwei Jahrhunderte ſpäter die plaſtiſche Kunſt der Hellenen in wunderbar raſchem Entwickelungsgange bereits auf der Höhe vollendeter Meiſterſchaft angelangt erblicken, begegnen wir dagegen in Aegypten, von jener oben bezeichneten Zeit an, einem völligen Mangel an weiterer Fortentwickelung: zumal in der Darſtellung der menſchlichen Geſtalt, in welcher es die ägyptiſche Kunſt im Laufe dreier Jahrtauſende zu keinem Fortſchritte individualiſirenden, geiſtigen Ausdrucks gebracht, oder vielmehr einen ſolchen Fortſchritt überhaupt nicht einmal anzuſtreben verſucht hat. Der typiſche, von der Urzeit überkommene Charakter ihrer Darſtellung bleibt in dieſer Beziehung unverändert trotz der unerſchöpflichen Fülle und Maſſenhaftigkeit, in welcher wir die ägyptiſche Plaſtik Jahrtauſende hindurch die Kriegsgeſchichte des Landes, d. h. die Geſchichte und Thaten ſeiner Herrſcher durch Bildwerke zu verewigen nicht müde werden ſehen, zu deren individualiſirender Kennzeichnung faſt ausſchließlich die beigeſchriebenen Hieroglyphen dienen müſſen.

Auch die Göttergeſtalten, welche die ägyptiſche Kunſt ſchuf, ſind geiſtig individualitätslos. Sie ſind als Götter über-

*) Carl Juſti Winckelmann. Sein Leben, ſeine Werke und ſeine Zeitgenoſſen II, 1, S. 180 — 184.

haupt nur durch die ihren menſchlich geſtalteten Leibern aufgeſetzten, verſchiedenen Thierköpfe bezeichnet, und meiſt nur dargeſtellt in ihrem Verhältniſſe zu den Reichsherrſchern, als dienende Beſchützer derſelben. Denn die ägyptiſchen Könige ſind nicht nur ſelbſt Götterentſproſſene, ſondern ſie ſind die eigentlichen, die ſichtbaren Götter für ihre Unterthanen, und genoſſen als ſolche göttlicher Verehrung *). Auch ſind ihre Statuen zahlreicher als die der Götter. — Was aber beſonders wichtig iſt für die Entwickelung der ägyptiſchen Bildkunſt, das iſt der Umſtand, daſs den Aegyptern nach Herodot's Bemerkung eine Heroenmythologie, dieſer groſse Hebel der griechiſchen Kunſt, fehlte **).

Was den allgemeinen Charakter der ägyptiſchen Plaſtik bezeichnet, iſt ihre Gebundenheit an die Architektur. Die Kunſt des Bildners erhebt ſich nicht zu ſelbſtändigen, für ſich beſtehenden Werken, ſelbſt nicht in den koloſſalſten Geſtaltungen, für welche ſie eine Vorliebe hat, und die ſie in den härteſten Steinarten, Granit, Porphyr, Baſalt, Syenit u. ſ. w. mit höchſter techniſcher Meiſterſchaft ausgeführt zeigt. Alle dieſe ſtatuariſchen Geſtalten erſcheinen als weſentlich decorativer Natur, beſtimmt die Werke der Architektur an Pfeilern, Wänden und Pylonen ausdrucksvoll zu ſchmücken. Bei einem gewiſſen nationalen Grundtypus der Menſchengeſtalt, in welcher die Geſchlechtsformen ſorgfältig ausgeprägt erſcheinen, zeigt ſich einerſeits die Anwendung eines feſten Syſtems von Proportionen, andererſeits der Mangel jeder individualiſirenden Charakteriſtik. Die Formen haben eine typiſche Allgemeinheit, welche mehr geometriſcher als organiſcher Art und ohne Lebendigkeit und Wärme in der Auffaſſung des Einzelnen iſt. Und ſo zeigt ſich uns überall derſelbe Mangel an Individualität und geiſtiger Freiheit, dieſelbe ſtarre Gebundenheit an die Ueberlieferung, die den ägyp-

*) M. Duncker Geſchichte des Alterthums I, S. 89 — 90.
**) Otfr. Müller Handb. der Archäologie der Kunſt S. 287.

tiſchen, wie überhaupt den orientaliſchen Geiſt in allen ſeinen Lebensformen und Geſtaltungen kennzeichnen.

Ungleich tiefer und lebendiger aufgefaſst und dargeſtellt als die menſchliche erſcheint dagegen in der ägyptiſchen Bildkunſt die Thiergeſtalt, deren wichtige Bedeutung für die religiöſen Anſchauungen dieſes wunderbaren Volkes bekannt iſt. Jeder, der auch nur die in den Muſeen von London und Berlin befindlichen, rieſigen Löwen- und Widdergeſtalten oder die beiden Baſaltlöwen an der Capitolstreppe zu Rom zu betrachten Gelegenheit gehabt hat, kann ſich eine Vorſtellung machen von der Wirkung, welche die Kunſt des ägyptiſchen Thierbildners in dieſem Gebiete hervorzubringen verſtanden hat. In dieſen meiſt koloſſal gebildeten Thiergeſtalten, welche an den Eingangsthoren der Tempel lagern oder in Doppelreihen aufgeſtellt zu denſelben hinführen, haben wir die eigentlichen Meiſterwerke der ägyptiſchen Plaſtik, in denen ſich »feines Naturgefühl mit dem ſtrengen Geſetze architektoniſcher Stiliſtik bewundernswürdig verbindet« *). Unter den Zuſammenſetzungen verſchiedener Thiergeſtaltungen ſind die bekannteſten und gelungenſten die Sphinxe, welche Löwenleiber mit Menſchenköpfen zeigen.

Geringer als in der Darſtellung von ſtatuariſchen Vollgeſtalten zeigt ſich die ägyptiſche Bildnerei in der Kunſt des Reliefs, welches ſelten als eigentliches Basrelief, meiſt als ſogenanntes Hohlrelief *(relief en creux)* erſcheint, bei dem ſich die Geſtalten in einer eingeſchnittenen Vertiefung erheben, oft aber auch nur in vertieften Umriſslinien eingemeiſselt ſind.

2. Die babyloniſch-aſſyriſche Kunſt.

Wie überhaupt die ganze babyloniſch-aſſyriſche Cultur, ſo weiſt auch die bildende Kunſt der Euphratländer auf Aegypten als ihren Urſitz zurück. Unſere Kunde von

*) W. Lübke Geſchichte der Plaſtik S. 29. (2. Auflage).

derſelben iſt ſehr jungen Datums, denn ſie gehört den letzten vierzig bis fünfzig Jahren unſeres Jahrhunderts an, innerhalb deren durch die Ausgrabungen und Entdeckungen der Franzoſen Botta und Place und der Engländer Layard, Raſſam und Loftus alles dasjenige zu Tage gefördert iſt, was wir bis heute von den ſpärlichen Reſten jener Cultur und Kunſt kennen.

Die Aehnlichkeit, welche dieſelben mit dem Weſen und Charakter der ägyptiſchen Bildkunſt zeigen, beruht ſowohl auf der groſsen Aehnlichkeit der gegebenen Naturbedingungen beider Länder und auf der dadurch herbeigeführten, vielfachen Uebereinſtimmung in Charakter und Anſchauungsweiſe, als vielleicht auch auf directer Einwirkung der älteren ägyptiſchen Cultur auf die älteſte aſſyriſche. Gleich iſt der aſſyriſchen mit der ägyptiſchen Bildkunſt: die decorative Gebundenheit derſelben an die Architektur, die individualitätsloſe, unſelbſtändige und nur auf den irdiſchen Herrſcher bezogene Darſtellung der Götter mit Thierköpfen, phantaſtiſcher Weſen mit Menſchenköpfen und geflügelten Thierleibern, welche an die ägyptiſchen Sphinxgeſtalten erinnern. Gleich iſt ferner die Beſchränkung der plaſtiſchen Darſtellung auf den Herrſcher und die Verherrlichung ſeiner Thaten und Beſchäftigungen; gleich die Unfähigkeit zu künſtleriſcher Compoſition und zur Darſtellung des menſchlichen Individuums in ſeiner Freiheit und Erhabenheit, ſowie der Mangel an ſtatuariſchen Bildungen in ſelbſtändigem Fürſichſein; und gleich endlich auch die hohe Virtuoſität in der Darſtellung der Thiergeſtalt, ſowie in der lebendigſten Schilderung genrehafter Scenen.

Die dieſen Aehnlichkeiten gegenübertretenden Verſchiedenheiten beſtehen einerſeits in der durchaus verſchiedenen Auffaſſung, die ſich in der Geſtaltung menſchlicher Körperformen und in der Bekleidung der Menſchengeſtalt mit langen Gewändern zeigt, dergleichen uns in der ägyptiſchen Plaſtik nicht begegnen, ſowie in den Köpfen und ihrer phyſiognomiſchen

Bildung, ihrem künſtlich geflochtenen Bart- und Haupthaar; andererſeits in einer ſelbſt in den vorhandenen trümmerhaften Reſten nicht zu verkennenden, fortſchreitenden Entwickelung der aſſyriſchen Kunſt von alterthümlich gebundenem zu einem freieren Stile *), eine Entwickelung, an welcher weniger die Menſchengeſtalt, als die Thiergeſtalt Theil nimmt, ſo daſs ein neuerer Kunſthiſtoriker, Lübke, kein Bedenken trägt, in den Roſſen von Kujjundſchick mit ihrem kurzen, ſchlanken Körper, gebogenen Halſe und feurigen, ausdrucksvollen Köpfen bereits »nahe Verwandte der allerdings noch edleren und ſchöneren, weil durch griechiſche Kunſt und Cultur entwickelten, Roſſe des Parthenonfrieſes« anzuerkennen.

3. Die Bildkunſt der alten Perſer und der Völker Vorderaſiens.

Das Wenige, was bisher von der Plaſtik der alten Perſer entdeckt worden iſt, läſst dieſelbe als Ausfluſs und theilweiſe Umbildung der Kunſt des aſſyriſchen Volks erſcheinen, an deſſen Stelle die Perſer unter Cyrus die Herrſchaft über die Euphratländer und damit zugleich den Beſitz der hoch entwickelten Cultur und Kunſt jener Länder antraten. Auch in den Werken der perſiſchen Bildkunſt bildet, wie in Aſſyrien und Aegypten, der Herrſcher, der Groſskönig, den Hauptgegenſtand der Darſtellung; aber nicht mit ſeinen hiſtoriſchen Kriegsthaten und Jagden, ſondern nur als Repräſentant der höchſten Machtfülle und ſiegreicher, göttlicher Gewalt über feindliche Dämonen, in welchen letzteren er in den bekannten ſymboliſchen Darſtellungen der von ihm vollzogenen Tödtung eines geflügelten löwenartigen Ungethüms leidenſchaftslos überwindend gedacht iſt. Denn der perſiſche König beſitzt die doppelte Majeſtät des geiſtlichen wie des weltlichen Oberhauptes und Regenten; er iſt in Wahrheit ein

*) W. Lübke S. 45 — 46.

orientaliſcher Papſt-König. Solche ſymboliſche Scenen und höfiſche Darſtellungen der Umgebung des Königs ſind neben anderen, wo derſelbe Tribut und Verehrung unterworfener Völkerſchaften erzwingt, das Einzige, was uns die perſiſche Sculptur hinterlaſſen hat. So gering indeſs die Zahl der erhaltenen plaſtiſchen Denkmäler iſt, ſo bieten dieſelben doch hinreichende Belege für einen gewiſſen Fortſchritt des Stils über den der aſſyriſchen Kunſt hinaus *), deren überkommene Formen ſie mit fremden Motiven verſchmolzen zeigen. Auch ſcheint die Behandlung der weiten, faltenreichen, bewegteren Gewandung der Figuren im Gegenſatze zu der engen und ſchweren, wenn auch reicher geſchmückten, aſſyriſchen Tracht bereits auf die Einwirkung von Vorbildern griechiſch-joniſcher Kunſtweiſe Kleinaſiens hinzuweiſen.

In Syrien und Kleinaſien endlich zeigen die daſelbſt aufgefundenen Denkmäler älteſter einheimiſcher Plaſtik den ſich mannigfach durchkreuzenden Einfluſs ägyptiſcher und aſſyriſcher Kunſtübung, welcher dem ſpäteren Eindringen der griechiſchen Kunſt um Jahrhunderte vorausging. Doch iſt auf der anderen Seite auch eine Einwirkung dieser Kunſtübung des Orients auf die Anfänge der griechiſchen Kunſt und der Zuſammenhang dieſer Anfänge mit ägyptiſchen und aſſyriſchen, ſowie mit kleinaſiatiſchen, ſyriſchen und phöniziſchen Elementen auſser Frage; ja der Hauptvertreter dieſer hiſtoriſchen Anſchauung hat ſogar die Behauptung aufgeſtellt: daſs »das phöniziſche Element, d. h. die phöniziſche Verarbeitung aſſyriſcher und ägyptiſcher Formen in Sculptur und Architektur die ganze Grundlage der griechiſchen Kunſt gebildet habe«, wie denn auch ſeiner Anſicht nach das ägyptiſche Element, welches der griechiſchen Religion zum Grunde liegt, durch Vermittelung der Phönizier nach Griechenland gebracht worden iſt **). Aber eben ſo wie die Griechen die

*) Jul. Braun Geſch. d. Kunſt I, S. 298 ff. Lübke S. 52.

**) Jul. Braun a. a. O. I, S. 450. 517 — 518.

aus Aegypten und Aſien überlieferten, weſentlich ſymboliſchen Götterbegriffe ihrem eigenen Geiſte gemäſs vollſtändig umgeprägt haben, ſo haben ſie auch im Laufe ihrer Kunſtentwickelung die helleniſche Kunſt allmälig von den empfangenen, fremden Einflüſſen frei gemacht und zu einer Selbſtändigkeit erhoben, kraft deren die Werke ihrer Bildkunſt innerlich wie äuſserlich als die höchſte Vollendung aller alten Kunſt überhaupt vor uns daſtehen.

In dieſem Sinne iſt alſo die helleniſche Kunſt eine ſelbſtändige Neuſchöpfung aus dem eigenthümlichen Geiſte des helleniſchen Volkes. Dieſe Schöpfung vollzog ſich auf dem Wege der Um- und Fortbildung ganz ebenſo, wie ſich im Laufe der Jahrhunderte die Umbildung des ſelbſt dem Oriente entſtammten Volkes in der neuen abendländiſchen Heimath durch den Einfluſs der Naturbeſchaffenheit dieſer neuen Heimath an dem helleniſchen Volkstypus äuſserlich und innerlich vollzog. So empfingen die Hellenen vom Orient die naturſymboliſchen Götter und ſchufen dieſelben um zu typiſchen Idealgeſtalten menſchlicher Vorſtellungen, Charaktere und Eigenſchaften. Sie empfingen von ebendaher nicht nur die dort ausgebildeten Vortheile einer vielſeitigen Technik, »ſondern auch den äuſseren Charakter und ſelbſt die künſtleriſche Form der Darſtellungen« *). Aber ſie löſen die ſtatuariſche Darſtellung ab von der Gebundenheit an die Architektur, in welcher ſie bei den Völkern Aegyptens und Aſiens erſcheint, und erheben ſie zu vollendeter Selbſtändigkeit, während ihre eigene mit der Architektur verbundene Plaſtik nur dazu dienen muſs, die ſymmetriſche Gliederung des architektoniſchen Baues ſtilvoll hervorzuheben.

*) Lübke S. 62.

V.

DIE HAUPTEPOCHEN

DER

GRIECHISCHEN PLASTIK.

1. Von Dädalos bis Phidias.

»Zehntauſend Jahre lang«, ſagt Plato, »hat ſich die Kunſt der Aegypter ihrem Weſen und Geiſte nach unverändert erhalten.« Und er fügt ausdrücklich hinzu: das ſei nicht bildlich, ſondern wörtlich zu verſtehen. Ein aufmerkſamer Kunſtforſcher werde finden, daſs Werke, die dort vor zehn Jahrtauſenden gemalt oder gebildet worden, weder ſchöner noch häſslicher ſeien, als die, welche man jetzt daſelbſt verfertige.

Das Wahre an dieſer Behauptung Plato's iſt, daſs in Aegypten die bildende Kunſt blieb, was ſie in allen ihren Anfangsperioden immer und überall geweſen iſt, die Sklavin der Religion. Der Conſervativismus der ägyptiſchen Kunſt beruht auf ihrer Abhängigkeit von Prieſterſatzung. Die Verhältniſſe der Figur und ihrer Theile, die Art der Stellung und Bekleidung, die Form der Geſichtsbildung waren und blieben feſtſtehend, durch religiöſe Tradition geheiligt, durch ſtrenge Satzung dem Künſtler vorgeſchrieben. Der Fortſchritt, die Verbeſſerung konnten ſich in der Behandlung und Ausführung des Einzelnen zeigen, und ſie finden ſich innerhalb dieſer Grenzen allerdings auch in der ägyptiſchen Kunſt,

Aber die eigentlichen Charaktertypen, die Grundformen blieben unverändert, und ſo erhielt und behielt die Kunſt jenes Urvolks der Menſchheit den Charakter unerſchütterlicher Ruhe und unveränderlichen Beharrens, welchen Plato mit ſeinem Ausſpruche bezeichnet; einen Charakter, den das Volk der Aegypter auch in all ſeinem übrigen Thun und Denken, in ſeinen Sitten und Einrichtungen ausgeprägt hat.

Aehnlich iſt es auch in Griechenland zur Zeit ſeiner Anfänge geweſen. Auch in der Geſchichte der griechiſchen Kunſt hat es eine ſolche Zeit gegeben, wo die bildende Kunſt im ſtrengen Dienſte der Religion zu den heiligen Dingen gehörte, an denen neuernd zu ändern für Frevel galt. Dieſe Epoche mag gar wohl ein Jahrtauſend umfaſst haben. Sie reicht herab von der früheſten Zeit, in welcher Dädalos und ſeine Schüler lebten, bis zu dem Beginn der Perſerkriege. Aus fremden Ländern, wo ſie früher blühte, war die Kunſt, wie wir geſehen haben, zugleich mit den Grundformen des griechiſchen Götterdienſtes durch Coloniſten und Handelsverkehr eingeführt worden in die jungen Staaten Griechenlands. Hier erhielt ſie durch die erſten griechiſchen Kunſtbildner, die Dädaliden zu Attika, in Kreta, in Rhodus ihr uraltes, feſtes Gepräge und jene durch Gebrauch und Cult geheiligte Form, von der uns noch die ſelinuntiſchen Reliefs eine annähernde Vorſtellung geben können. Die Kunſt auf ihrer damaligen Stufe war gemeinſames Eigenthum aller Völker um die Oſthälfte des Mittelmeeres und in Vorderaſien. Hervorgegangen aus einem Geiſte und aus gemeinſamen Werkſtätten, waren die Kunſtwerke jener Zeit bei Joniern, Kretern, Karern und Lydiern im Weſentlichen einander gleich. Durch Sitte und Cultus wurden und blieben ſie durch Jahrhunderte ſtabil in den Formen. So wiederholen ſich in Griechenland und Mittelitalien, wo die Etrurier ſaſsen und tyrrheniſche Pelasger aus Lydien einwanderten, Jahrhunderte lang dieſelben Gebilde, obgleich Länder und Zeiten dazwiſchen lagen. Denn etruriſche und griechiſche Kunſt waren Schöſs-

linge einer Wurzel, Zweige der älteſten, vorgriechiſchen Kunſt *).

Der Geiſt des religiöſen Stabilismus in der Kunſt iſt allen Zeiten gemeinſam und wirkt überall auf dieſelbe Weiſe. Cimabue und ſeine Zeitgenoſſen waren alle ſtrenge Nachahmer der Byzantiner und wie dieſe gebunden durch religiöſes Herkommen. Sie durften, um den alterthümlichen, vom Volke verehrten Geſtalten nahezukommen, ebenſo wenig an den vorgefundenen Formen ändern, als die Bildner des älteſten Hellas an den Zügen und Geſtalten ihrer uralten Götter. Hier war es ein Grundſatz altgeheiligter Prieſterſatzung: »Die Götter ſelber wollen nicht, daſs die alten Formen ihrer Heiligthümer verändert werden.« Dieſe Antwort gaben die römiſchen Opferſchauer ſelbſt noch zur Zeit des Kaiſers Veſpaſian, als es ſich darum handelte, den abgebrannten Tempel des capitoliniſchen Jupiter neu zu erbauen. Nur die Höhe durfte vergröſsert werden; in allem Uebrigen ward das Heiligthum ſtreng nach dem alten Plane erneuert. Es iſt dies derſelbe Geiſt, welcher die Jeſuiten dazu führte, mit ihren dem römiſchen Petersdome nachgeäfften Kirchen die halbe Welt zu bevölkern, jener Geiſt des Stabilismus, der in aller religiöſen Kunſt denſelben Gedanken Jahrhunderte lang feſthält und ihn mit eiſerner Beharrlichkeit ins Unendliche wiederholt. Und wenn uns im Alterthume jener Geiſt des Conſervativismus, wie er aus dem Ausſpruche der römiſchen Opferſchauer ſpricht, noch in einer Zeit begegnet, wo die Kunſt ihn bereits längſt beſiegt und ſich ſeinen Feſſeln entwunden hatte, um wie viel weniger darf er uns befremden in jener älteſten Epoche der helleniſchen Kunſtgeſchichte, in der Zeit der Allmacht der religiöſen Satzung?

So ſcheint denn auch die bildende Kunſt der Griechen, bis in die hiſtoriſche Zeit des ſechsten vorchriſtlichen Jahrhunderts herab ohne weſentliche Aenderungen, ganz wie die

*) Thierſch Epochen S. 166.

ägyptiſche Kunſt, bei jenem älteſten, durch die Dädaliden ausgebildeten Typus und Gepräge ihrer Bildungen beharrt zu haben. Daran zu rühren galt um ſo mehr für Frevel, da im Glauben der Menſchen das alte Cultbild eigentlich eins war mit der Gottheit, da es die Gottheit ſelbſt war. Ausziehende Coloniſten nahmen getreue Abbildungen der alten Götterbilder und genaue Maaſse ihrer Tempel und Heiligthümer mit, um ſie in der neuen Heimath unverändert aufzurichten. Denn »die Götter wollen nicht, daſs etwas geändert werde an der altgeheiligten Form.« Als eine Prieſterin zu Sparta es wagte, die alten Standbilder ihrer Göttinnen dadurch zu verjüngen, daſs ſie dem einen ein nach der neueren Kunſt verfertigtes Haupt aufſetzte, erſchien ihr, noch ehe ſie die gleiche Umwandlung am zweiten Götterbilde ausführen konnte, die Göttin im Traum, und gebot ihr abzuſtehen von ſolchem Beginnen.

Alle Religion iſt weſentlich auf Unfreiheit gegründet. Unfreiheit iſt Beharren in dem einmal gegebenen Zuſtande. Die Kunſt bei den Griechen, anfangs Sklavin der Religion, ward ſo von der Prieſterſatzung viele Jahrhunderte lang gehemmt und am Fortſchreiten gehindert. Am längſten empfand die Kunſt dieſe Hemmniſs bei der Darſtellung des menſchlichen Angeſichts, das der Spiegel des Geiſtes, der vollkommenſte Ausdruck ſeiner Freiheit iſt. Das ſehen wir noch heute an den äginetiſchen Bildwerken. Die Kunſt hatte bereits ihre Mittel durch geſchickte Bearbeitung des Elfenbeins und ſeine Verbindung mit Gold und edlen Holzarten in Bildſäulen, durch die Erfindung des Erzguſſes und Anwendung des Marmors — ſtatt des Holzes und Thons — beträchtlich erweitert; ſie hatte bereits am Schluſſe jener älteſten, tauſendjährigen Periode des heiligen Stils Werke geſchaffen, die man als Urbilder der erhabenen Kunſtſchöpfungen auch in ſpäterer Zeit noch der Aufmerkſamkeit und Beachtung werth hielt. Aber im Ausdruck des menſchlichen oder göttlichen Angeſichts waren ihre Werke noch immer von jener charak-

terlosen Einförmigkeit und seelenlosen Leere, welche das religiöse Idol überall bezeichnen. Erst als das Idol im Kunstwerk völlig unterging, war die Freiheit der griechischen Kunst erreicht, das ihr eigenthümliche Gebiet der Schönheit gewonnen. Der grosse Name, an den das gesammte Alterthum die Vollendung dieser herrlichsten That des griechischen Geistes knüpft, ist Phidias. Aber diese Vollendung ist nicht mit einem Schlage geschehen.

Die revolutionäre Bewegung des Geistes der Freiheit gegen den Geist der religiösen Knechtschaft in der griechischen Kunst umfasst, so weit wir es übersehen können, etwa ein Jahrhundert. Zwei Künstler, Dipoenos und Skyllis, die jüngsten Dädaliden, Zeitgenossen des Solon, bezeichnen den Anfang dieser Entwickelung. Mit ihnen und ihren Schülern beginnt die grosse Bewegung der bildenden Kunst zu ihrem Ziele, zur Freiheit und Menschlichkeit, eine Bewegung, die ein halbes Jahrhundert später, unter Polykrates und den Pisistratiden völlig hervortritt. Grosse Künstler, deren Namen Gitiades, Kallon, Kritias, Aristokles, Ageladas u. A. für uns freilich wenig mehr als Namen sind, bezeichnen diese Epochen der ihrer Erfüllung und Vollendung zustrebenden, griechischen Kunst, die seitdem den Namen der griechischen erst mit vollem Rechte führt, und die ihren Entwickelungsgang von den letzten Dädaliden bis auf das erste kolossale Werk des Phidias in wenig mehr als einem Jahrhunderte (570 — 470) vollendete.

Anselm Feuerbach*) sagt von den alten Statuen der *Athene Promachos* zu Dresden**) und des kolossalen *Apollo Barberini* in München, deren Vorbilder in diese grosse Entwickelungsperiode der griechischen Kunst vor Phidias zurückgehen: das Charakteristische bestehe darin, dass in beiden

*) Vaticanischer Apoll S. 21.

**) Abgebildet bei Müller-Wieseler Denkmäler der alten Kunst I, Taf. 10, 36. J. Overbeck Geschichte der griech. Plastik (2. Aufl.) I, Fig. 38, S. 173. Lübke Fig. 54. S. 108.

Statuen die Götter nicht mehr bloſs als ſeiend, ſondern als erſcheinend dargeſtellt ſind. Hierin liegt das ganze Geheimniſs des Fortſchrittes der griechiſchen Plaſtik aus der alterthümlichen, in ſich geſchloſſenen Starrheit zu dem Scheine lebendiger Wirklichkeit, zu dem Daſein ihrer Götterbilder für die Menſchen, ausgedrückt. Wie bei den alten griechiſchen Tragikern Götter mit den Worten zu erſcheinen pflegen:

»Hier bin ich, für dich verliefs ich den Sitz
Der himmliſchen Höh'n!«

ſo traten ſeit dem Beginne jenes mächtigen Umſchwungs in der Geſchichte der griechiſchen Kunſt auch die Götterbilder der griechiſchen Plaſtik auf. Der Gott, den der Menſch angerufen, trat jetzt vor ihn hin, mit ſeinem: »hier bin ich!« als Ebenbild des Menſchen und ſeines Weſens.

Wodurch aber gelang es der griechiſchen Kunſt, die Schranken einer tauſendjährigen Starrheit zu durchbrechen? Und wie kam es, daſs dem griechiſchen Volke beſchieden ward, was den Aegyptern trotz einer Jahrtauſende langen Blüthe ihrer bildenden Kunſt verſagt blieb: die freie Vermenſchlichung ihrer Götterbilder und die künſtleriſche Verklärung der Menſchengeſtalt ſelbſt zu edelſter Schönheit? Die Aegypter haben doch auch Jahrtauſende lang neben ihren Göttern gleichfalls Menſchen gebildet. Warum wurde bei ihnen ſelbſt die Bildung der Menſchengeſtalt in die typiſchen Satzungen für Götterbilder hineingezogen, während wir in Griechenland das Umgekehrte geſchehen, die Göttergeſtalt ſich in der Kunſt verklären ſehen zu dem Adel idealer Menſchlichkeit?

Ein einziges Wort löſt dies Räthſel und erklärt zugleich das in der Weltgeſchichte nie dageweſene und nie wiederkehrende Wunder: daſs ein einziges Jahrhundert hinreichte zur Erſchaffung einer neuen in ſich vollendeten Welt der bildenden Kunſt, die das Höchſte künſtleriſcher Leiſtung in heiterer Schönheit und ruhiger Majeſtät umfaſste. Dies eine Wort heiſst: Freiheit.

Freiheit! das heifst der Geift des Denkens und der freien Forfchung. Diefer Geift und feine Bethätigung in allen Bereichen des Lebens ift es, was den Unterfchied ausmacht zwifchen dem ftarren Morgenlande und feinem Pflegekinde, dem abendländifchen Volke der Hellenen. In diefem Volke zuerft gelangte der menfchliche Geift zur Befinnung über fich felbft und zum Gefühl und Bewufstfein der höchften Bedürfniffe feines Dafeins. Mit der Eigenthümlichkeit diefes Stammes, deren letzte Wurzel fich in das Geheimnifs der fchaffenden Natur felbft verliert, verband fich die natürliche Bildung des Landes, die das Volk in zahlreiche, felbftändige Staaten mit den verfchiedenften Formen freien Gemeindelebens gliederte, und eine reiche Mannigfaltigkeit religiöfer Localfagen und Heiligthümer, eine bunte Fülle von Localheroen und Göttern erfchuf. Und wie die Stätigkeit und das Beharren des Orients bedingt find durch die maffenhafte Vereinigung feiner Völker zu grofsen Reichen und durch die übergreifende Gleichförmigkeit ihrer religiöfen Anfchauungen und Lebenseinrichtungen: fo ergeben fich Fortfchritt und Entwickelung von felbft als das Refultat entgegengefetzter Verhältniffe und Bedingungen bei dem griechifchen Volke. Denn nur die Reibung des Verfchiedenartigen erzeugt den leuchtenden Funken in der Natur wie in der Menfchenwelt, und der »Krieg«, d. h. der Gegenfatz, ift, wie fchon ein halbes Jahrtaufend vor Chrifti Geburt ein griechifcher Denker lehrte, »der Vater aller Dinge«, deren Sein, wie derfelbe Philofoph es ausdrückte, nichts Anderes ift als der Flufs ewiger Bewegung.

Diefe ewig fliefsende Bewegung ift in der Welt des Geiftes die freie Forfchung, die den Menfchen erlöft von den Feffeln des Herkommens. Den Griechen, dem Culturvolke des Abendlandes, ward es befchieden, diefe bis dahin unbekannte Macht einzuführen unter die Völker der alten Welt. »Der Geift, welcher aus dem Traume und dem Glauben der Kindheit übergeht zur Erwägung der Gründe deffen, was ihn umgiebt, duldet nichts, was der neugewonnenen Einficht in

das Beſſere widerſtreitet. Er geſtaltet die alten Formen im Leben wie im Staate, in der Wiſſenſchaft wie in der Kunſt nach den höheren Geſetzen der Zweckmäſsigkeit und Weisheit, welche ſich ſeiner durchdringenden Thätigkeit enthüllt haben. Dieſer Geiſt der Forſchung, die freigewordene und ſich ſelbſt überlaſſene Kraft des Menſchen zeigte ſich, ſeit es Staaten gab, zum erſten Male in jener denkwürdigen Zeit, als die verjüngende, das Gute zum Beſſeren führende Macht; und auch im Gebiete der Kunſt wurde durch dieſe Macht die Satzung dem Begriffe, der Glaube der Einſicht unterworfen« *). Dieſer Geiſt der Freiheit bewährte ſich um dieſelbe Zeit zunächſt im Staate. Denn um dieſelbe Zeit, in der die Kunſt aus ihrer langen Starrheit eben zu erwachen begann, empfing Athen durch Solon die weiſeſte Geſetzgebung, die Griechenland jemals geſehen. Dieſer Geiſt bewährte ſich in der Philoſophie, die um dieſelbe Zeit, als die Kunſt in voller Entwickelung begriffen war, durch die groſsen Denker und Forſcher Thales, Anaximenes, Xenophanes und Pythagoras die Mutter der menſchlichen Freiheit aller Zeiten wurde. Er zeigte ſich ſchöpferiſch um- und neugeſtaltend in den Gebieten der Poeſie und Tonkunſt, und er erlöſte endlich auch die bildende Kunſt aus den Feſſeln tauſendjähriger Unfreiheit und Gebundenheit an ſtarre Satzung. Das iſt der wahre Sinn und Geiſt der Freiheit, die der unſterbliche Winckelmann als die Nährmutter der helleniſchen Kunſt und als die Schöpferin ihrer höchſten Vollendung ahnend feierte, die Freiheit des Menſchen, der ſich ſelbſt und ſein eigenſtes Weſen erkennt.

Neue Verhältniſſe erzeugen neue Bedürfniſſe, deren Befriedigung die alte Satzung erſchüttern hilft. Thierſch, deſſen claſſiſches Werk zuerſt dies Werden der griechiſchen Kunſt entwickelt hat, das wir hier, ſeinen Spuren folgend, darzuſtellen ſuchen, bezeichnet unter den Urſachen, welche das

*) Thierſch a. a. O. S. 232. 233.

Aufblühen der bildenden Kunſt nach ihrem erſten Erwachen aus der alten, tauſendjährigen Starrheit befördern halfen, vorzüglich drei Dinge: zunächſt die Vermehrung der Gegenſtände für die bildende Kunſt. Denn die Bildſäulen der Götter vermehrten ſich zugleich mit den verſchiedenen Beinamen und Attributen derſelben. Sodann die allmälig aufkommende Sitte, Götterbilder nicht nur für den eigentlichen Tempeldienſt, ſondern auch zum Schmuck der Tempel und Heiligthümer ſowohl innerhalb wie in der nächſten Umgebung derſelben aufzuſtellen. Die Weihgeſchenke *(anathemata)*, welche man den Tempeln darbrachte, erhoben dieſelben frühzeitig zu den erſten und alleinigen Kunſtſammlungen des Alterthums. In dieſen reichverzierten Thronſeſſeln, figurenreichen Kaſten, Schilden, Dreifüſsen, Vaſen u. ſ. f., zu deren künſtleriſcher Geſtaltung die epiſche Heldenſage den Stoff darbot, lebte die Geſchichte und der Ruhm althelleniſcher Vorzeit. Zu dieſen Weihgeſchenken gehörten die zwei gröſsten, alten Kunſtwerke, die Pauſanias beinahe acht Jahrhunderte ſpäter noch ſah: der ſogenannte Kaſten des Kypſelus aus Cedernholz, Gold und Elfenbein, und der koloſſale Thron des Apollo zu Amyklä, beide reich mit plaſtiſchen Darſtellungen geſchmückt.

War hiermit ſchon ein groſser Fortſchritt für die Kunſt möglich gemacht, die ſich in ſolchen Werken freier, als bei den eigentlichen Cultbildern bewegen durfte, ſo ward dieſer Fortſchritt vollendet durch den Umſtand, daſs allmälig die Ehre der Statuen von den Göttern auch auf die Menſchen übertragen wurde. Zuerſt auf die Sieger in den geheiligten Feſtſpielen zu Olympia, Delphi, Nemea und auf dem Iſthmus. Wir kennen noch den Namen des erſten olympiſchen Siegers, dem (625 v. Chr.) dieſe Ehre widerfuhr, er war ein Spartaner und hieſs Eutelidas. Dann aber würdigte man ſolcher Auszeichnung auch Andere, die ſich um das Gemeinweſen eines Staates verdient gemacht; und hier ſind es über ein Jahrhundert ſpäter die Tyrannenmörder Harmodios und Ariſto-

giton, denen zuerſt in Athen Statuen geſetzt wurden als den Befreiern des Vaterlandes von dem Joche der Piſiſtratiden.

So erhielt die bildende Kunſt zuerſt bei den Hellenen die ihrer würdige Beſtimmung. Sie ward berufen, neben der Frömmigkeit gegen die Götter auch die Dankbarkeit gegen die Menſchen durch ihre Geſtaltungen auszuſprechen, die Tempel und Hallen mit Göttern und Helden zu erfüllen und das ganze öffentliche Leben mit Schönheit, Würde und groſsen Erinnerungen zu ſchmücken. »In dieſer ihrer Beſtimmung ward ſie«, wie Thierſch es ſo ſchön ausdrückt, »Allem verbunden, was das Leben Groſses und Ehrwürdiges bot, gehoben noch durch den Ruhm, den ihre Werke auf Künſtler und Staaten zurückſtrahlten, und begünſtigt durch das wachſende Gedeihen und die höhere Richtung, zu welchen durch die glorreich ausgefochtenen Perſerkriege alle Geſinnungen und Handlungen des Volkes erhoben wurden«. Ebenſo aber muſste jene Mannigfaltigkeit und Neuheit der Werke, in denen die zum Leben gewendete Kunſt auf dem erweiterten Gebiete ſich unabläſſig verſuchte, die Befreiung von den Feſſeln der ſymboliſch heiligen Form allmälig vorbereiten. Zunächſt ward wenigſtens für das Symbol und anderes Unweſentliche eine Entfernung von dem alten Typus möglich. Noch mehr, als man zu dem einzelnen Gotte des Tempels die Bildſäulen anderer Götter, gleichſam die Glieder ſeiner Familie verſammelte, für deren Darſtellung an dieſem Orte kein vorhandenes Urbild ſtrenge Wiederholung der alten, durch heilige Satzung beſtimmten Form zur Vorſchrift machte. Als aber zuletzt neben den Göttern auch Menſchen in Bildſäulen aufgeſtellt wurden, da wurde es dem Künſtler möglich, das feſte Gepräge des früheren Bildwerks völlig zu verlaſſen und naturgemäſse Geſtaltung anzuſtreben. Wenn bei jenem eine heilige Scheu das fromme Gemüth des Künſtlers hinderte, die alten Züge der urväterlichen Gottheit und die Eigenthümlichkeit ihrer ehrwürdigen Geſtalt durch Umänderung zu entweihen, ſo bot jetzt die Bildung eines Jünglings oder Mannes in der vollen

Blüthe jugendlicher Kraft und Schönheit einen der früheren Kunſt unbekannten Gegenſtand dar, welcher zu ſeiner Darſtellung andere Mittel in Anſpruch nahm und andere Kräfte hervorrief. Hier war es, wo die Kunſt von der Nachahmung überlieferter Gebilde zur Nachahmung der Natur hinübergeleitet und ſo zuletzt die Kataſtrophe des ganzen altheiligen Gepräges herbeigeführt wurde*).

Freilich geſchah das nicht mit einem Schlage. Der Kampf der beſſeren Einſicht mit der geheiligten Satzung war auch auf dem Gebiete der Kunſt ein langwieriger, der Fortſchritt ein langſamer und allmäliger. Das gehörige Verhältniſs zwiſchen Ausdruck und Bewegung ſtellte ſich erſt nach und nach her und es mag geraume Zeit darüber hingegangen, es konnte die Kunſt ſchon in vielen Zweigen zu hoher Vollendung gediehen ſein, ehe ſie ſich auch der Empfindung bemächtigte, welche in jenen alten Idolen ſich noch auf übernatürliche Weiſe geäuſsert hatte. Hievon geben die äginetiſchen Bildwerke ein redendes Beiſpiel. Was man an ihnen und anderen Kunſtwerken dieſer Zeit mit dem Ausdrucke des »Conventionellen« zu bezeichnen pflegt, das iſt nichts Anderes, als die von der Religion gebotene Uebereinkunft, der Kanon heiliger Satzung, welchem ſich die Kunſt in einzelnen Dingen noch lange zu fügen hatte. Noch zu Phidias' Zeit konnten namhafte Künſtler mit ihren alterthümlich ſteifen Bildſäulen als Nebenbuhler ſeiner idealen Geſtalten auftreten. Selbſt als die Kunſt ſich bereits völlig freigemacht hatte, beharrten anfangs noch die Orakel auf der alten Art und Geſtalt der Bildwerke, und noch in ſpäteren Zeiten ging das Volk an den ſchönen Bildern der freien Kunſt vorüber, um die ehrwürdigen Idole mit den Zügen der Vorzeit anzubeten, zu denen ſchon ihre Urväter Herz und Wunſch erhoben hatten. Das iſt eine Erſcheinung, für die ſich zu allen Zeiten ähnliche Belege darbieten. Denn zu allen Zeiten und unter

*) Thierſch S. 229. 230.

allen Völkern hat es die Religion vorzugsweife mit dem Idol gehalten, und nur die Bildung, die das freie Kunftwerk erfchuf, war auch befähigt es zu verftehen und verehrend feiner Göttlichkeit, der Schönheit, zu huldigen. Die Entwickelungsgefchichte der griechifchen Plaftik aber in diefer ihrer erften Periode ift nichts Anderes, als ein mehr oder minder bewufstes Ringen der menfchlichen Bildung und Einficht mit der Gewalt altgeheiligter, religiöfer Satzung, ein Ringen, als deffen glorreicher Ausgang und Siegespreis Phidias und fein Zeitalter daftehen.

Von Phidias bis auf Hadrian.

Nichts iſt miſslicher, als die Entſtehungszeit aller derjenigen uns noch übrigen Meiſterwerke der alten Plaſtik zu beſtimmen, über welche nicht durch irgend einen glücklichen Zufall directe Nachrichten erhalten, oder durch ein Zuſammentreffen günſtiger Umſtände ſichere Combinationen möglich ſind. Selbſt die Inſchriften, die wir auf Kunſtwerken finden, ſind nicht immer zuverläſſig. Ebenſo wenig ſichere Folgerungen geſtattet die Beſchaffenheit des Marmors. Wir wiſſen zwar, daſs im vierten Jahrhundert vor Chriſto durch Skopas der pariſche und penteliſche Marmor ſeinen höchſten Werth erhielt. Aber was hinderte römiſche Künſtler der Kaiserzeit, ſich Blöcke deſſelben aus Griechenland kommen zu laſſen? Ob der Marmor des Apoll von Belvedere griechiſch, oder ob er carrariſch ſei, darüber iſt ohne ſicheres Reſultat unendlich viel hin und her geſtritten worden, während man doch von der Beſchaffenheit des Marmors ſich Schlüſſe auf das Alter des Werks erlaubte.

Daher kommt es denn auch, daſs wir bei der Beantwortung der Frage: aus welcher Zeit iſt dies oder jenes Werk, dieſe oder jene Statue oder Gruppe? die gröſsten Kenner und die tiefſten Forſcher auf dieſem Gebiete nicht ſelten in der bedenklichſten Uneinigkeit erblicken.

Nehmen wir ein ſchlagendes Beiſpiel: die beiden Koloſſalgruppen des Quirinal, welche durch eine aus dem Mittelalter ſtammende Inſchrift, die eine als ein Werk des Phidias, die andere als ein Werk des Praxiteles bezeichnet werden! Kunſtkenner und Kunſthiſtoriker, wie Heinrich Meyer, Ludwig Schorn, die Herausgeber Winckelmann's u. A. halten dieſe Bezeichnung aufrecht. Sie ſehen wenigſtens in dem einen dieſer Koloſſe ein Werk des Phidias ſelbſt, und auf ihrer Seite ſtehen die beiden gröſsten Bildhauer der neueren Zeit, Canova und Thorwaldſen. Andere dagegen, wie Visconti, ſeit Winckelmann der gröſste und feinſinnigſte Kunſtforſcher in Europa, und mit ihm Thierſch und der Bildhauer Martin Wagner, rücken die Entſtehung dieſer Werke herab in die Neroniſche Zeit. Hier ſehen wir den klaffenden Spalt einer Meinungsverſchiedenheit der berühmteſten Autoritäten, zwiſchen welcher ein halbes Jahrtauſend in der Mitte liegt, und zwar ein halbes Jahrtauſend, das, wenn wir Winckelmann hören, die geſammte nach ihren verſchiedenen Stilarten geſonderte Reihenfolge der Perioden griechiſcher Plaſtik in ſich begreift!

Aehnlichen Widerſtreit der Anſichten finden wir auch bei anderen berühmten Kunſtwerken des Alterthums. Denn während z. B. der herrliche Torſo des Belvedere nach H. Meyer und anderen Kunſtkennern nicht weit von Phidias' Zeit abliegt, und Hirt ihn noch dem Zeitalter der erſten Ptolemäer zuſchreibt, ſetzt ihn Thierſch hinab in die römiſche Zeit der griechiſchen Kunſt. Nicht viel einiger lauten die Antworten über die Entſtehungszeit des belvederiſchen Apoll und des Laokoon. Jener ſoll nach Visconti ein Werk des Praxiteles ſein, während ihn Feuerbach zu einem Erzeugniſs der Kunſt unter Nero's Herrſchaft macht. Die Laokoongruppe endlich, welche Winckelmann für ein Werk der lyſippiſchen Zeit hielt, H. Meyer einige Jahre nach Alexander's Tod hinabrückte, wird von Otfried Müller in die Periode der rhodiſchen Kunſt, zwiſchen 300 bis 50 vor Chriſto, geſetzt, während

Leſſing, Thierſch und Andere in ihr ein Werk erkennen, das der nachchriſtlichen Kunſtepoche des Kaiſers Titus angehört.

Was lehren und beweiſen dieſe Widerſprüche in den Anſichten der bedeutendſten Kunſtkenner und Künſtler unſerer Zeit für den unbefangenen Betrachter?

Ich denke: zweierlei. Einmal, daſs die Winckelmann'ſche Anſicht von der Geſchichte der bildenden Kunſt, wonach die Zeit von Phidias bis auf Hadrian in vier geſonderte, nach den Stilarten geſchiedene und ſcharf von einander abgegrenzte Perioden zerfällt, nicht erweisbar iſt. Zweitens: daſs die ihr gegenüber von Thierſch aufgeſtellte Anſicht von einer ſeit Phidias' Zeit bis auf Hadrian ununterbrochen fortdauernden und ſich durch alle Stürme der Zeit erhaltenden Meiſterſchaft der bildenden Kunſt in ihren berühmteſten Vertretern und bedeutendſten Werken eine gröſsere Wahrſcheinlichkeit für ſich hat. Wenn ein Werk wie der quirinaliſche Koloſs von unſeren gröſsten Kennern und Künſtlern für ein Werk des Phidias gehalten werden konnte, bis eine in das Kleinſte eingehende Unterſuchung nachwies, daſs es eine Arbeit der römiſchen Kaiſerzeiten ſei, ſo iſt das dieſelbe Erſcheinung, die wir ſchon im Alterthum finden, wenn Plinius und die Kunſtſchriftſteller, aus denen er ſchöpfte, die gröſsten Künſtler der römiſchen Zeit, einen Diogenes, Zenodorus u. A., unbedenklich den beſten Meiſtern der Blüthezeit griechiſcher Plaſtik gleichſtellen.

Winckelmann und ſeine Anhänger kamen zu ihrer Anſicht dadurch, daſs ſie ſich nicht begnügten, das hiſtoriſch Sichere durch die vorhandenen Kunſtwerke zu erläutern, ſondern daſs ſie den Stil dieſer Kunſtwerke zum Ordner des Geſchichtlichen machten und danach über Zeit und Schule der einzelnen Kunſtwerke ſelbſt entſchieden. Der hiſtoriſche Gang der Kunſtentwickelung, welchen ſie darnach erſchlieſsen zu können glaubten, war ſcheinbar ſehr einfach. Nach kurzer Blüthe von kaum mehr als einem Jahrhundert ſchleuniger, immer tiefer und tiefer ſinkender Verfall, — das iſt nach

Winckelmann die Geſchichte der griechiſchen Plaſtik. Erſt der »gerade und harte Stil« der alten, heiligen Kunſt, dann der »groſse und eckige« des Phidias, dann der »ſchöne und flieſsende« ſeiner nächſten Nachfolger, Praxiteles und Lyſippus, wo bereits die Abnahme, und bald darauf »der Stil der Nachahmer«, mit dem der Verfall der Kunſt beginnt. So war es denn auch nicht zu verwundern, wenn Winckelmann's Freund, Rafael Mengs, alle ſpäteren Statuen, deren Vortrefflichkeit er zugeben muſste, für Copien alter Originale erklärte. Aber während Winckelmann mit dieſer ſeiner Anſicht über Jahrhunderte der herrlichſten Kunſtmeiſterſchaft den Stab brach, widerfuhr es ihm durch eine jener wundervollen Ironien des Schickſals, daſs gerade dasjenige Werk der alten Kunſt, das ihn am höchſten begeiſterte und deſſen Bewunderung ihn zum Dichter jenes unvergleichlichen Hymnus gemacht hatte, daſs der Apoll von Belvedere ein Werk ſein muſste, welches, ſoweit ſich überhaupt auf dieſem Boden etwas mit Sicherheit feſtſtellen läſst, einer Zeit angehört, die er ſelbſt ſeinem Syſteme zu Liebe als die Periode tiefen Verfalles bezeichnet hatte.

Schroff gegenüber der Winckelmann'ſchen Anſicht von dem Entwickelungsgange der plaſtiſchen Kunſt nach Phidias' Zeit ſteht eine andere, welche vorzüglich Thierſch in ſeinem Werke über die Epochen der bildenden Kunſt bei den Griechen aufgeſtellt hat.

Nach dieſer Anſicht iſt von einem Verfall der Plaſtik in den fünfhundert Jahren von Phidias bis Hadrian nicht zu reden. Vielmehr leiten alle Beobachtungen darauf hin, daſs ſich die bildende Kunſt in ihren beſten Meiſtern und in ihren bedeutendſten Werken während eines halben Jahrtauſends auf derſelben Höhe behauptete, die ſie einmal unter Phidias erreicht hatte. Dieſelbe Treue, mit der die griechiſche Kunſt ſo viele Jahrhunderte lang ihren alterthümlichen Charakter bewahrt und nur allmälig verlaſſen habe, dieſelbe Treue und Ausdauer bewähre ſich auch in der Feſtigkeit, mit der man das ideale

Gepräge der vollendeten Kunſt bewahrte und wiederholte. Und ſo dürfe man denn getroſt den Satz ausſprechen, daſs die Werke der Plaſtik aus dem Zeitalter des Phidias keine Vorzüge gehabt haben vor den beſten Werken der ſpäteren römiſchen Kunſtepoche *). Der groſse Visconti, deſſen tiefdringendes Auge zugleich die ganze Fülle der zu ſeiner Zeit bekannten alten Kunſtwerke überſchaute, geſtand gegenüber mehreren Kunſtwerken, wie dem farneſiſchen Antinousbilde und einem Hermherakles, die ſämmtlich unter Hadrian geſchaffen waren, ſie ſeien ſo vollkommen im Geiſte des vollendeten griechiſchen Stils, daſs ſie alle Syſteme des Archäologen völlig zerſtörten; und wüſste man nicht gewiſs, daſs ſie nur unter Hadrian gearbeitet ſein könnten, ſo müſste man ſie hinaufrücken in das ſchönſte Zeitalter der griechiſchen Kunſt.

Zwei Ereigniſſe waren es hauptſächlich, welche die von Winckelmann aufgeſtellte Meinung zuerſt erſchütterten und die Anſicht ergaben, daſs die griechiſche Kunſt, nachdem ſie viele Jahrhunderte lang bei dem altreligiöſen Typus beharrt hatte, ebenſo wieder ein halbes Jahrtauſend lang, von Phidias bis auf Hadrian's Zeiten, beharrt habe bei dem endlich gefundenen Typus höchſter Schönheit und Wahrheit.

Dieſe beiden Ereigniſſe waren Lord Elgin's Kunſtraub der atheniſchen Bildwerke des Parthenon, durch den die Welt zuerſt unzweifelhafte Schöpfungen aus Phidias' Schule kennen lernte, und zweitens die Gründung des Muſeum Napoleon zu Paris. Indem hier durch nach römiſchem Muſter vorgenommene Kunſträubereien der Beſieger Europas alle bedeutendſten Meiſterwerke alter Kunſt auf einem Punkte vereinigt wurden, war es zum erſten Male möglich, dieſelben viele Jahre hindurch einer vergleichenden gründlichen Forſchung zu unterwerfen. Als Reſultat derſelben ging jene neue Anſicht von der Geſchichte der griechiſchen Plaſtik

*) Thiersch a. a. O. S. 331.

hervor, welche ihrem Kerne nach ſchon der groſse Leſſing als ſeine Ueberzeugung ausgeſprochen hatte.

Wir ſtehen hier in der That vor einem Räthſel, ja vor einem Wunder. Wir ſehen die bildende Kunſt ein halbes Jahrtauſend lang auf dem rechten Wege verbleiben und in den reinen Grundſätzen verharren, während die Bildung und die ſchöpferiſche Kraft, aus der ſie hervorgegangen, gebrochen, die alte Sitte in Uebermuth, Ueppigkeit und Laſtern erſtorben war. Woher nun kam es, daſs die bildende Kunſt allein unberührt blieb von den Veränderungen, die ſich in bürgerlichen Ordnungen, in Sitten und Anſichten während eines ſo langen Zeitraumes ergaben? daſs ſie allein, während Staaten und Reiche in Trümmer ſanken, während ſo viele Geſchlechter und mit ihnen weſentliche Theile der Bildung alterten und verfielen, ſich erhielt als das Dauernde im Wechſel, fortblühend in unvergänglicher Hoheit und Schöne?

Denn daſs dies der Fall geweſen, daſs wirklich die bildende Kunſt noch unter den erſten römiſchen Kaiſern Meiſter ſah und Werke ſchuf, die den beſten aller Zeiten gleich ſtanden, das bezeugen nicht bloſs unſere eigenen Augen, nicht bloſs das Urtheil eines Winckelmann und Visconti, ſondern auch die Stimme des Alterthums ſelbſt. Kein einziger alter Schriftſteller jener ſpäteren Zeit — obſchon ſie des Verfalles anderer Kunſtzweige, wie der Malerei und der Technik des Erzguſſes, gedenken — ſpricht jemals von einem Verfalle der plaſtiſchen Kunſt. Vielmehr achten ſie, die doch tauſendmal mehr Vergleiche als wir anſtellen konnten, die Meiſter und Meiſterwerke der Plaſtik in Marmor, Erz und edlen Metallen, welche die beiden letzten Jahrhunderte vor und das erſte nach Chriſti Geburt hervorbrachten, dem Beſten gleich, was frühere Zeiten geſchaffen. Ja, ſie tragen kein Bedenken, Künſtler, wie Kleomenes (100 vor Chr.) und Andere, die wie Apollonius, Neſtor's Sohn, Zenodorus und Diogenes, für die römiſchen Groſsen der erſten Jahrhunderte vor und nach

Chriſto arbeiteten, dem Phidias und ſeinen groſsen Zeitgenoſſen als ebenbürtig zur Seite zu ſtellen.

Wie erklärt ſich das Wunder ſolcher langen Dauer höchſter Blüthe in der plaſtiſchen Kunſt?*)

Zunächſt und äuſserlich dadurch, daſs die Gunſt der äuſseren Umſtände, durch welche die griechiſche Kunſt aufgepflegt und zu ihrer höchſten Blüthe gezeitigt worden war, nicht nur während der folgenden Jahrhunderte dieſelbe blieb, ſondern ſich ſogar in gewiſſem Betrachte noch vermehrte und vervielfältigte. Die Künſtler hatten, was immer und überall die Hauptſache iſt, während dieſer ganzen Zeit faſt an allen Orten der cultivirten Welt Arbeit vollauf und eine reiche Fülle von Stoffen, deren Umfang durch den mehr und mehr zur Geltung kommenden, hiſtoriſch-realiſtiſchen Sinn der Römer noch vermehrt und erweitert wurde. Alexander's Aufwand für die Kunſt war eben ſo koloſſal, wie ſeine ganze Erſcheinung und ſein welteroberndes Streben. Der gröſste Maler, der berühmteſte Bildhauer und der bewundertſte Steinſchneider waren ſeine Freunde und Leibkünſtler. Nach ihm kamen die Diadochen, die Erben ſeines Weltreiches, deren Hauptſtädte Alexandria, Seleukia, Antiochia, Pergamos u. ſ. f. neue Sitze der bildenden Kunſt wurden. Als ein Erdbeben Rhodus verwüſtet hatte, konnte König Ptolemäus Philopator über hundert Künſtler und Architekten aus Alexandria dorthin ſenden, um bei dem Neubau der Stadt und zur Verſchönerung derſelben hülfreiche Hand zu bieten. »Griechenland, beſchränkt an Mitteln und Umfang, hatte ſich in jenen Reichen für die Kunſt vervielfacht; denn überall waltete griechiſcher Genius und das Verlangen, die Pracht mit feinſter Bildung zu vermählen, und Götter und Menſchen, Sagen des Mythus und Thaten der Geſchichte in Bildwerken aller Art darzuſtellen. Dieſem unermeſslichen

*) Wir folgen in der Beantwortung dieser Frage dem mehrerwähnten Werke von Thiersch S. 338 ff.

Bedarfe genügten aufser den zahlreichen Künſtlern der neugegründeten Reiche die altberühmten Schulen von Athen, von Sikyon und Rhodus, in denen deshalb die Reihenfolge grofser Meiſter nicht unterbrochen wird. Jene Städte behaupteten dabei fortwährend ihre Freiheit, ihre Einrichtungen. Sie wurden von den Königen wie von den Römern geehrt und ihre Schulen als Stätten der Bildung beſucht.«

Auch die Römer müſſen wir uns nicht bloſs als barbariſche Kunſträuber denken. Hat es doch einer ihrer gebildetſten Dichter ausgeſprochen, »daſs das beſiegte Griechenland zuletzt den rohen Sieger ſelbſt beſiegte.« Waren die Römer ſelbſt kein ſchaffendes Künſtlervolk, ſo gewannen doch Neigung für die griechiſche Kunſt und Freude an deren Werken gar bald bei ihnen die Oberhand über ihre frühere Rohheit. Die Neigung zu architektoniſcher Pracht, die ſich in zahlreichen Tempeln, Theatern und öffentlichen Gebäuden kund gab, die Vorliebe für hiſtoriſche Denkmäler, der Sinn für Luxus, die Verfeinerung des ganzen Lebens, von denen noch jetzt die Trümmer ihrer Villen und Prachtpaläſte Zeugniſs geben, das Alles muſste die bildende Kunſt durch reiche Beſchäftigung fördern. Was von Auguſtus bis auf Trajan und Hadrian an Bau- und Bildwerken zu Rom von griechiſchen Künſtlern geſchaffen wurde, geht ins Unermeſsliche, und unter diesen Werken befinden sich zum Theil die herrlichſten Ueberbleibſel, welche wir von alter Plaſtik überhaupt beſitzen. Die Liebe für die bildende Kunſt war über ganz Italien verbreitet, und in den kleinſten Provinzialſtädten fanden ſich Meiſterwerke derselben. Der herrlichſte Jupiterkopf, den wir beſitzen, iſt zu Otricoli, einem römiſchen Felſenſtädtchen, gefunden, die schönſte Portraitſtatue, der Sophokles des Lateranmuſeums, in Terracina entdeckt worden.

Noch wichtiger aber, als diese äuſseren Erklärungsgründe für die lange Dauer der Meiſterſchaft plaſtiſcher Kunſt bei den Alten, ſind diejenigen, welche sich aus dem

Weſen des antiken Geiſtes ſelbſt und aus der ihm eigenthümlichen Kunſtanſchauung ergeben.

Der gröſste Denker des griechiſchen Alterthums, Ariſtoteles, ſetzte bekanntlich das Weſen der Kunſt in die Nachahmung.

Daſſelbe Princip der Nachahmung überlieferter Formen, wurzelnd in der Ehrfurcht vor den alten groſsen Muſtern, geſchirmt von der Einſicht in ihre Vortrefflichkeit, und zugleich verbunden mit dem Beſtreben, ſie aus der Fülle der Natur zu veredeln und zu vervielfältigen, alſo eine bewuſste ſchöpferiſche Nachahmung der Natur bewährte ſich mehr noch und in höherem Grade, als bei der redenden, in der bildenden Kunſt des Alterthums. Die Alten waren und blieben im Groſsen und Ganzen frei von jener Originalitätsſucht, die in ganz neuen Arten und Bahnen original und ſelbſtändig erſcheinen will, und eben darum bei uns Neueren ſo viel Verkehrtes erzeugt.

Dieſe bewuſste Nachahmung in der bildenden Kunſt hatte eine Zeit, wo ſie ausſchlieſsend waltete. Dies war die Periode des heiligen Stils von dem mythiſchen Dädalos an bis auf die Soloniſche Zeit. Dieſe ſtrenge Nachahmung des Ueberlieferten läſst ſich noch jetzt an mehreren Ueberreſten alter Kunſt nachweiſen.

Sie beſteht noch vorherrſchend in der Periode der erſten Kunſtentwickelung von der Soloniſchen Zeit bis auf Phidias, wo der Uebergang ſtattfand von der überlieferten in die vollendete Form, und wo die Neigung das Alte zu veredlen neben der Ehrfurcht vor dem Ueberlieferten ſich allmälig geltend machte, um die Starrheit des altgeheiligten Gepräges zu mildern. In dieser Periode entwickelte ſich das Neue überall dadurch, daſs der ſpätere Meiſter das Alte bei ſeiner Wiederholung mehr und mehr der Natur anzunähern und das in ihm angedeutete Ideal zur Erſcheinung zu bringen ſtrebte. Die äginetiſchen Bildwerke geben dafür ein ſprechendes Zeugniſs.

Dieſe bewuſste Nachahmung endlich wurde zur Nothwendigkeit in der dritten Periode von Phidias bis in die hadrianiſche Zeit. Denn jene durch Phidias und ſeine nächſten Nachfolger errungene Vollendung der bildenden Kunſt war nicht zufällig erreicht worden, ſie war vielmehr ein Reſultat der tiefſten Einſicht in das Wesen des Gottes wie des Menſchen, den man darſtellte. Das Erzeugniſs höchſter Geiſtesfreiheit ward mit Recht zur höchſten Autorität für die nachfolgenden Künſtler. Darum erneuerte ſich in dieſer Periode das ehrfurchtsvolle Feſthalten an den glücklich erreichten Typen und Vorbildern. Der Geſchichtsſchreiber der Epochen der bildenden Kunſt hat dieſe Erſcheinung meiſterhaft geſchildert. »Der Kampf zwiſchen dem Ungenügenden der überlieferten Form und den Forderungen der Naturgemäſsheit war geendigt. Es war gelungen, die ideale Götterbildung als höhere, veredelte Natur darzuſtellen. Jeder Gott hatte das ſeiner Idee gemäſse Gepräge ſeiner Glieder, ſeines Hauptes, die ſeinem Amte und ſeinen Eigenſchaften entſprechende Haltung und Handlung erhalten. Selbſt die Kennzeichen, die Art und Form der Kleidung waren feſtgeſtellt; und wie Alles dieſes, ſo war auch die einem jeden zukommende Majeſtät oder Sanftmuth, die jugendliche Anmuth oder die kriegeriſche Kraft, der Ausdruck ſelbſt des innern Lebens in den Zügen des Angeſichts dem einzelnen Gotte durch groſse Meiſter beſtimmt und zugewogen. Und was von den Göttern galt, das galt auch von den Menſchen: der Sieger zu Olympia oder auf dem Schlachtfelde, der Geſchichtsſchreiber, der Dichter, der Redner, — allen war das ihnen gebührende Gepräge angewieſen. So fand ſich jeder neu hinzukommende Künſtler von den früheſten Jahren an umgeben von dieſer Welt erhabener und anmuthiger Geſtalten, war jeder von ihrer Würde, Schönheit und Bedeutſamkeit gerührt, erregt und erhoben worden. Wie er heranwuchs und Theil nahm an der weiſen Erziehung, die, Geiſt und Leib gleichmäſsig zu veredeln bemüht, keinen Freigebornen von ihrer Wohlthat ausſchloſs, ward ihm die

Einſicht eröffnet in das Weſen, in die Bedeutſamkeit des Ganzen und Einzelnen dieſer Geſtalten. Was ſeiner Jugend noch verborgen geblieben war, das vollendete der Unterricht des verſtändigen Meiſters, dem er ſich übergab, und der Einfluſs der Schule, deren Richtung feſt und entſchieden war. So begann alſo Jeder die neue Laufbahn mit der Nothwendigkeit in ſich und auſser ſich, das aufzunehmen und wiederzugeben, was die weiſen Meiſter vor ihm Gutes und Schönes erfunden und geordnet. Seinem eigenen Vermögen blieb übrig, umzuſchauen und zu ſpähen, was in dem Ueberlieferten noch veredelt, an Schönheit und Naturwahrheit geſteigert, was zu dem Vorhandenen Neues in der überlieferten Weiſe gefügt werden könne. So wiederholen ſich alſo auch jetzt die Werke der Früheren: in den Pallasſtatuen nach Phidias, in den Junobildern nach Polyklet, die Geſtalt, die Haltung, die Züge, welche dieſe groſsen Meiſter ihnen aufgeprägt, in jedem Werke ein früheres Muſter.«

Ein ähnliches bewuſstes Anſchlieſsen an Stil und Manier der groſsen Meiſter finden wir, um dies beiläufig zu erwähnen, auch in der Geſchichte der Malerei der italieniſchen Renaiſſance, wo wir ebenfalls die Künſtler ſich überwiegend an ältere Tradition anſchlieſsen und vor jeder unnöthigen Neuerung hüten ſehen*).

»Dieſer Geiſt der bewuſsten Nachahmung war jenem Geiſte verwandt, welcher in der Periode des ſymboliſch-heiligen Stils waltete. Beiden lag die Ehrfurcht vor dem Ueber-

*) »Ein Bild, das in jenen glücklichen Zeiten Beifall gewann, wiederholte der Künſtler oft, ſeine Schüler copirten es nicht nur, ſondern ſie copirten es auch mit gewiſſen Modificationen, die ihrem Naturell und Gefühl entſprachen. So wiederholte Pietro Perugino mehrmals ſein Bild der Vermählung der Madonna, das er 1495 für die Kathedrale von Perugia gemalt hatte, und als ſein Schüler, der junge Rafael, von den Franziscanern von Citta di Caſtello denſelben Gegenſtand als Auftrag erhielt, ſchuf er ſein Sposalizio nach dem Modell von ſeines Meiſters Compoſition als eine Verjüngung und Verherrlichung der Schöpfung deſſelben.« *De Laborde La Renaiſſance des arts à la cour de France I, p. 135. 136.*

lieferten zum Grunde. Aber die Verſchiedenheit beſtand darin, daſs in jener älteren Periode der Glauben und die Scheu vor dem Heiligen, hier die Einſicht und Achtung vor dem Vollkommenen jenen Geiſt der Nachahmung nährten.«

Alſo: das Anſehen der Vorgänger, die Macht des Beiſpiels, die Weisheit der Lehrer — denn faſt alle groſsen Meiſter lehrten nicht nur in der Werkſtatt, ſondern auch als Schriftſteller ihre Kunſt — und die eigene Bildung hielten den Künſtler auf dem rechten Wege. Dazu kam die allgemeine Bildung und das Urtheil der Zeitgenoſſen. Denn die Einſicht in das Schöne der Kunſt blieb Eigenthum des Volkes im ganzen griechiſchen Alterthume, mit und neben dem Beſitze und der Fülle höchſter Meiſterwerke. »Eine Zeit des Phidias und Perikles, wie das menſchliche Geſchlecht ſie nur einmal geſehen, mit ihrer Weisheit, Begeiſterung und Erhabenheit war nöthig, um die Kunſt zu jener Höhe idealer Vollendung zu ſchwingen. Der geſicherte Beſitz der damals gewonnenen Einſicht reichte hin, ſie auf dieſer Höhe zu erhalten, d. h. um ein die Entartung ausſchlieſsendes, gleichmäſsiges Beſtehen der Kunſt in den beſten Werken von Phidias bis auf Hadrian's Zeit möglich zu machen.«

Dennoch war die ſpätere Kunſt nicht etwa bloſs eine gleichmäſsige Wiederholung der früheren. Die Nachahmung war und blieb immer eine doppelte: ſie ſchloſs ſich an das Ueberlieferte an und bildete in ſeinem Geiſte weiter. Aber ſie hielt dabei zugleich das Auge unverwandt auf die Natur gerichtet, ſtets bemüht, auch in ihrem Geiſte das Ueberlieferte weiter zu bilden. Danach beſteht allerdings ein Unterſchied der Schulen und Kunſtweiſen, der ſich in den verſchiedenen Zeitperioden nicht bloſs in äuſserlichen Dingen, ſondern, was viel bedeutender iſt, in Handlung, Stil und Ausdruck der Darſtellungen wahrnehmen läſst. Und dieſe Umwandlungen, welche die Kunſt während ihrer fünfhundertjährigen Blüthezeit natürlich erfahren hat, ſind in den meiſten Fällen das einzige ſichere Kriterium, um unter dem Beſten,

was uns geblieben iſt, das Frühere vom Späteren zu unterſcheiden, und in den Werken den Charakter der Zeit zu erkennen, der ſie ihre Entſtehung verdanken.

Was zunächſt die Handlung betrifft, ſo ſind die Götterſtatuen für um ſo älter zu halten, je ruhiger die Handlung iſt, in der ſie dargeſtellt ſind. — Der Stil der Plaſtik und ſeine Verſchiedenheit charakteriſirt ſich durch den ſtäten Fortſchritt von der einfacheren Behandlung und der friſchen Originalität der alten Meiſter zu einer Behandlungsweiſe, welche beſtrebt iſt, die reichere Erfahrung der Jahrhunderte und das tiefer eindringende Studium mehr und mehr geltend zu machen und hervortreten zu laſſen. Hier iſt ein Wort Thorwaldſen's über den Torſo des Belvedere von groſser Bedeutung. Schon Heinrich Meyer hatte eine entſchiedene Aehnlichkeit deſſelben mit dem Kephiſſus des Phidias im Giebel des Parthenon, beſonders in der Behandlung des Rückens gefunden, und glaubte deshalb den Torſo der Zeit nach nicht weit von Phidias ſetzen zu müſſen*). Thorwaldſen dagegen ſah ſchärfer. Bei aller Bewunderung des herrlichen Werks hielt er nämlich doch den Stil für einen ſolchen, welcher durch das ganze Syſtem der Musculatur und ihre Behandlung, durch eine Art von Raffinement der feinſten und geläutertſten Kunſt ſich als dem jüngeren und ſpäteren Stil der Plaſtik angehörig darſtelle. Dies Urtheil des gröſsten Meiſters der claſſiſchen Plaſtik ſeit ihrer Erneuerung in unſerem Jahrhundert trifft mitten hinein in das Schwarze des Unterſchieds, der den Stil der ſpäteren Epochen von dem der Zeit des Phidias und ſeiner nächſten Nachfolger bis auf Alexander den Groſsen bezeichnet. Es iſt mit den Werken der Plaſtik in dieſer Beziehung wie mit denen der Literatur, nur daſs ihrem Weſen nach die erſtere Kunſt dauernder und beharrlicher, minder dem Wechſel unterworfen iſt, als die letztere. Wir finden auch noch in der ſpäteren griechi-

*) H. Meyer Geschichte der Kunst bei den Griechen I, 296. 297.

ſchen Literatur Werke, die an Vortrefflichkeit ſich neben manche Leiſtungen der blühendſten Literaturepoche ſtellen können. Aber es iſt doch ein Unterſchied vorhanden. Denn bei den beſten Werken der ſpäteren Zeit ſind und erſcheinen die Eigenſchaften, welche an die alten Vorbilder erinnern, als Reſultat der Mühe und des Studiums. Es fehlt ihnen jene Leichtigkeit und edle Schlichtheit, die reflexionsloſe Naivetät ihrer Muſter. Und ſo iſt's auch mit den Meiſterwerken der Sculptur aus der ſpäteren Zeit, mit den Gruppen des Nil und des Tiber, mit Laokoon und dem Apoll von Belvedere, mit dem Torſo, dem farneſiſchen Stier, mit den Antinousſtatuen und anderen Werken dieſer Periode. Vergleicht man dieſe Erzeugniſſe einer ſpäteren Kunſt mit dem Beſten, was wir nachweisbar aus der Periode der höchſten Vollendung beſitzen, mit den naiven Bildern altgriechiſcher Münzen der beſten Zeit, mit den Sculpturen vom Parthenon, dem liegenden Kephiſſus, dem ruhenden Theſeus des Phidias, mit der verwundeten oder ſterbenden Amazone — ſo fehlt ihnen bei aller Groſsartigkeit doch »jene Unſchuld und Naivetät«, welche in den Bildwerken des Parthenon nur Leben und Wahrheit athmet. Dagegen tritt hervor ein gewiſſes abſichtliches Darlegen feinſter Kenntniſs des menſchlichen Körperbaues. Der Meiſter hat dieſe mühſamen Studien gemacht und will uns zeigen, daſs er ſie gemacht habe. So lenken dieſe jüngeren Werke unwillkürlich die Aufmerkſamkeit des Betrachters vom Kunſtwerk über auf den Meiſter, während man den letzteren in den Schöpfungen des Phidias ebenſowenig gewahr wird, wie in den Geſängen Homer's.

Wie in der Handlung und im Stil, ſo ſcheiden ſich endlich die ſpäteren von den früheren Werken auch durch den Ausdruck.

Je mehr die Zeit ſich von der Periode des Phidias und ſeiner Nachfolger entfernte, um ſo mehr wird der Lebhaftigkeit und Energie, ja der Leidenſchaft des Ausdrucks in den Werken der Plaſtik Raum gegeben. Der Laokoon iſt in dieſer

Beziehung wohl als das Aeufserſte zu betrachten, und eben deshalb wohl nicht als Copie eines früheren griechiſchen, ſondern als Originalwerk der ſpäteren römiſchen Zeit anzuſehen. Der in ihm herrſchende, mit höchſter Kraft einer vollendeten Virtuoſität zur Erſcheinung gebrachte Ausdruck eines an Verzweiflung grenzenden Leidens und Schmerzes iſt der diametrale Gegenſatz zu jenem Lächeln ſelbſt der Verwundeten und Sterbenden, wie wir es bei den Sculpturen von Aegina, und zu jener noch immer gefaſsten Ruhe, wie wir ſie bei den Lapithen des Frieſes von Phigalia finden.

Man hat gegen die hier aufgeſtellte Anſicht von der langen Dauer der Blüthe plaſtiſcher Kunſt eingewendet: wenn auch die ſpäteren Zeiten noch viel geſchaffen, ſo hätten ſie doch nichts Eigenthümliches und überhaupt nichts Eigenes mehr geleiſtet. Arbeiten ſei nicht erfinden. Die macedoniſche wie die römiſche Zeit hätten ſicher viele Werke der claſſiſchen Zeit reproducirt, aber ſelbſt wenig Eigenes geſchaffen. Die mythiſche Compoſition der claſſiſchen Zeit habe zuerſt und ſchon früh aufgehört, ſeitdem die Kunſt, von ihrem alten Heimathboden losgeriſſen, nicht mehr für die ſagenreichen Städte und Heiligthümer des unter römiſchem Joche verarmten Griechenlands arbeitete. Was die römiſchen Zeiten an Göttern, Heroen und anderen mythologiſchen Einzelfiguren hervorbrachten, das ſchloſs ſich an die alten Vorbilder an, deren Kraft gerade darin beſtand, daſs ſie fort und fort zu ſinniger Nachahmung begeiſterten. Und ſo führt denn auch Welcker die preiswürdigſten Meiſterwerke aus der Kunſt der Kaiſerzeit auf entſprechende Vorbilder der claſſiſchen Periode zurück. Nach ſeiner Meinung hatten z. B. die Koloſſe von Monte Cavallo ihr Vorbild in denen des Phidias, der Hercules Farneſe ſei eine Wiederholung des lyſippiſchen Werkes, ja auch die Vorbilder des Nil ſollen hinaufreichen bis in die Zeit des Phidias. Die Werke aber, welche Rom eigenthümlich waren, die Portraitköpfe und

Portraitſtatuen, Friesverzierungen und was ſonſt in Leben und Wirklichkeit ſein Vorbild hatte, bis hinab zu der berühmten Ludoviſiſchen Gruppe des Barbaren, der ſein Weib und ſich ſelbſt tödtet — alle dieſe Werke hatten, ſo behauptet Welcker, nichts gemein mit den heroiſch-tragiſchen Gruppen, die nur aus der Idee erfunden werden konnten, und eine Auffaſſung der Perſonen und Schickſale verrathen, von der wir in Rom weder in Literatur noch Kunſt ein Beiſpiel ſehen.

Hierin liegt allerdings viel Wahres, zumal in der letzten Bemerkung. Es iſt hauptſächlich der mit den Römern in die Kunſt eindringende Realismus, der den Grundunterſchied von der älteren claſſiſchen Kunſt bildet und bei ſehr vielen vorhandenen Werken der alten Plaſtik die Beſtimmung ihrer Entſtehungszeit erleichtert. Ein Ueberhandnehmen des Realismus in der Auffaſſung, der Virtuoſität in Stil und Ausführung, der ſinnlichen Leidenſchaft und des ſpecifiſch Schrecklichen in den Motiven, wie im Laokoon und farneſiſchen Stier, das ſind die unterſcheidenden Merkmale der ſpäteren von der früheren Zeit während der halbtauſendjährigen Kunſtblüthe von Phidias bis auf Hadrian.

Aber es iſt in jenen Einwendungen auch nicht minder viel Unrichtiges enthalten. Der Vorwurf der Reproduction iſt ebenſo unbegründet, wie die Thatſache ſelbſt unerwieſen iſt. Es giebt keine Production ohne Nachahmung, und ebenſowenig iſt Reproduction, wenn anders ſie von einem wahren Künſtler ausgeht, möglich ohne freie Thätigkeit. Die Beweiſe liegen vor in Goethe's Iphigenie, in den mythologiſchen Schöpfungen groſser Meiſter der neueren Kunſt, in Rafael's Galathea und in Tizian's Venusbildern. Schöpferiſch iſt allein die Begeiſterung; ſie iſt »der Liebesrauſch, der das Kunſtwerk zeugt«. Und wer wollte behaupten: ein vaticaniſcher Apoll, wenn er auch zu Nero's Zeit geſchaffen wäre, ſei kein Werk der Begeiſterung, ſei nicht das Werk des Genius, ſei nicht eine neue, vorher nie dageweſene Schöpfung, die aber

freilich nur möglich war durch die Apollobilder, welche ihr vorangingen?

Entartung zeigte ſich allerdings in den letzten Jahrhunderten des Lebens der griechiſchen Kunſt. Je länger, je mehr wurde des Unbedeutenden und Schlechten gemacht, an dem es freilich auch in der beſten Zeit nicht gefehlt haben wird. Neben Goethe und Schiller lebten und dichteten ja auch Lafontaine und Schmidt von Werneuchen und mit ihnen zahlloſe Schaaren ihres Gleichen! Aber es bleibt darum doch wahr, was Thierſch begeiſtert ausruft: »Niemals hat die Entartung die Krone des Baumes griechiſcher Plaſtik erreicht, der fortwährend neue Sproſſen und an ihnen die gewohnten Früchte trug, nachdem ihr Stamm ſelbſt der übrigen Zweige verluſtig gegangen war!« Und was die Behauptung von der Entartung der Zeit und der Charaktere in ihr betrifft, aus denen die Kunſt Anregung und Nahrung zieht — waren denn wirklich die Zeiten nach Alexander ſo ohne eigene innere Anregung für den begabten Künſtler und ſeinen Genius? Dieſe gewaltigen Diadochen und ihre Schöpfungen in Africa und Aſien, auf griechiſcher Bildung ruhend, dieſer althelleniſche Freiheitsgeiſt, auflodernd im achäiſchen und ätoliſchen Bunde, im Kampfe gegen die weltbeſiegenden Römer, dann die Heldenherrlichkeit, die Thaten und Werke dieſer Weltbezwinger ſelbſt — war das Alles nichts gegen Marathon und Salamis? Konnte eine Zeit ohne Begeiſterung ſein, die ſo grandioſe Charaktere wie Hannibal und die Scipionen, die Gracchen, Marius, Sulla, Cäſar endlich und Antonius und Kleopatra hervorbrachte? Konnte der groſsartige, freie Weltblick, den das Römerreich des Auguſt und der erſten Cäſaren eröffnete, ohne fördernden Einfluſs bleiben auf die Kunſt und ihren Geiſt, auf den Schwung und die Begeiſterung der Künſtler, für deren Ruhm die Welt einen Markt und Rom eine Welt als Mittelpunkt darbot?

Ueberſehen wir den ganzen Entwickelungsgang der helleniſchen Kunſt und des geſammten Griechenthums, ſo

bietet ſich uns das Bild eines hiſtoriſchen Organismus, eines vollkommenen Auslebens dieſes Jugendvolkes der europäiſchen Menſchheit dar, ſoweit ein ſolches Ausleben überhaupt in der Wirklichkeit möglich iſt. Wir gewahren gleich anfangs gerade ſoviel äuſseren Einfluſs auf ſeine Kunſt und Bildung als nöthig war für die Entwickelung der zarten Keime ſeiner Anlagen, und zugleich genügende innere Kraft, um ſtarke, von auſsen andringende Elemente entweder abzuwehren, oder die aufgenommenen in dem eigenen Organismus zu verwenden. Natur und Kunſt ſind die beiden Pole, denen die beiden entſchiedenſten Beſtrebungen des helleniſchen Weſens ſich zuwenden. Von Naturanſchauung und Naturleben, Naturfreude und Naturwahrheit geht Alles aus, und Alles kehrt dahin zurück, — ihre Freiheit und ihre Kraft, ihr Genuſs wie ihre Ergebung in die Bedingungen des Lebens. Die allbelebende und allwirkende Natur iſt es, von welcher Alles bei ihnen ſein heiteres Daſein gewinnt, und die Kunſt war es, welche Allem die verſchönernde Form und Geſtalt gab. Ihre Götter ſind aus den Urkräften der Natur hervorgegangene, nach dem Bilde des Menſchen geformte Weſen, nur höher potenzirt an Kräften und Fähigkeiten, hochſtehend über dem Menſchen, aber mit ihm unterworfen dem allwaltenden Schickſal, ſinnlich lebend in Fleiſch und Blut, zugänglich wie der Menſch der Freude und dem Schmerze, vertraut ſeinen Leidenſchaften wie ſeinen Leiden.

Aber Natur und Leben ſtehen beide unter dem Einfluſſe der Alles bildenden Kunſt, deren Grundgeſetze plaſtiſcher Charakter, Maaſs und Schönheit ſind. Wahrheit und Dichtung durchdringen ſich, auf beiden Seiten das Höchſte ſchaffend. Der ganze Menſch, weil ſeine Würde allein auf ſeinem ſelbſtändigen Werthe beruht, wird ein Kunſtwerk, wie das Leben ſelbſt, das ſeine volle Wahrheit hat auf dieſer Erde und im verſtändigen Genuſſe ihrer Güter, nicht im ſchattenhaften Jenſeits. So gelingt es dieſem auserwählten Volke, in ſich ſelbſt das ſchöne, harmoniſche Gleichgewicht herzu-

ſtellen zwiſchen dem rein Menſchlichen und dem ſpecifiſch Nationalen. In ſeinen Charakteren wie in ſeinen Literatur- und Kunſtwerken vollendet es den ganzen Kreislauf normaler Entwickelung, während es von Anfang bis Ende feſthält an ſeiner Volksthümlichkeit, an ſeiner Sprache, ſeiner Literatur und Kunſt, trotzbietend dem weltunterjochenden Römerthume, deſſen gröſster Dichter geſtehen muſste, »daſs das beſiegte Griechenland den rohen Sieger beſiegte.« Und ſelbſt Chriſtenthum und Türkenknechtſchaft ſind nicht vermögend geweſen, dieſen Kern des Hellenenthums ganz zu vernichten; denn auch heute iſt die Literatur von Althellas, ſind Homer und Demoſthenes noch lebendig für die Gebildeten des heutigen Volks, das jene mehr als drittehalbtauſendjährige Literatur als die ſeine lieſt.

Dieſer Charakter des Beharrlichen und Dauernden iſt es nun auch geweſen, der in dem Entwickelungsgange des griechiſchen Kunſtlebens der Plaſtik und ihrer Meiſterſchaft eine ſo lange Dauer ſicherte, und der ſelbſt über die Blüthe des nationalen Lebens und der ſtaatlichen Selbſtändigkeit hinaus die Kunſt eines Phidias noch unter der Herrſchaft römiſcher Imperatoren in herrlichen Werken hervorleuchten lieſs, deren trümmerhafte Reſte unſere Zeit bisher nur zu bewundern, nicht zu erreichen vermocht hat.

VI.

ÄLTESTE ERHALTENE HAUPTWERKE

DER

GRIECHISCHEN SCULPTUR.

Aelteſte Werke der griechiſchen Sculptur.

1. Das Löwenthor zu Mykenä*).

Das älteſte aller vorhandenen Bildwerke auf griechiſchem Boden, ja ſo weit unſere Kunde reicht, das älteſte Werk bildender Kunſt in Europa überhaupt, iſt die plaſtiſche Verzierung des sogenannten Löwenthors zu Mykenä. Neuere Reiſende**), welche die Trümmer dieſes uralten Herrſcherſitzes der Atriden beſuchten, ſchildern daſſelbe folgendergeſtalt: auf dem Rücken eines rauhen Bergkegels, von dem herab das Auge die ganze argiviſche Ebene, Nauplia mit dem gewaltigen Palamídi, die Ruinen von Tirynth, den ſchwungvoll gebogenen Golf mit dem blauſchimmernden Spiegel des Meeres und die ſchroff aufſteigenden Gebirge von Kynuria beherrſcht, liegen die Umfangsmauern der alten Herrſcherburg Agamemnon's noch faſt unverſehrt in ihrer kyklopiſchen Mächtigkeit. Die ungeheuren Felsblöcke der-

*) Müller-Wieseler Denkm. d. a. K. I, Taf. 1, 1. Overbeck Geſch. d. gr. Plaſtik I, Fig. 2. Lübke Geſch. d. Plaſtik Fig. 30.

**) Hettner Griechiſche Reiſeſkizzen S. 209 — 214. Vgl. Curtius Peloponnes II, S. 403 ff. Jul. Braun Geſch. d. Kunſt in ihrer Entwickelung II, S. 46 ff. Duncker Geſchichte d. Alterth. III, S. 212 — 214.

ſelben ſind, ganz wie ſie Euripides in ſeiner Tragödie »der raſende Hercules« beſchreibt, mit Meſsſchnur und Steinaxt bearbeitet, und mit ſolcher Genauigkeit ineinander gefügt, daſs ſie faſt das Anſehen und die Unzerſtörbarkeit natürlicher Felswände haben. Zwei parallele, aus rieſigen Felsblöcken aufgeführte Mauerarme bilden den Haupteingang, eine Thorgaſſe, etwa funfzig Fuſs lang, zwanzig breit. Am Ende derſelben befindet ſich das ſogenannte Löwenthor. Ueber den nach oben bedeutend gegeneinander geneigten Seitenpfoſten des Thors lagert ein gewaltiger Steinbalken, funfzehn Fuſs lang und gegen fünf Fuſs hoch; darüber ein koloſſales Relief mit den zwei Thiergeſtalten, von welchen das Thor ſeinen heutigen Namen führt. Es ſind zwei aufgerichtete Löwinnen, welche, einander gegenüberſtehend, ſich in ſeinem Relief von der Grundfläche abheben. Zwiſchen dieſen beiden Thieren ſteht, gleichfalls en relief, eine runde Säule, die das Eigenthümliche hat, daſs ſie ſich nicht, wie alle anderen griechiſchen Säulen, nach oben, ſondern nach unten hin verjüngt. Das Capitell derſelben trägt zwiſchen zwei Querplatten vier nebeneinanderliegende Kugeln oder Balkenköpfe. Auf den erſten Blick könnte man verfucht ſein, das Ganze für das Wappenbild irgend eines jener mittelalterlichen Barone des Abendlandes zu halten, welche bekanntlich im Laufe des dreizehnten Jahrhunderts auch auf griechiſchem Boden unter den Trümmern uralter Städte und Königsburgen die Reſidenzen ihrer vorübergehenden Herrſchaft aufrichteten. Aber es iſt nichts mit dieſer frivolen Erklärung. Der alte griechiſche Reiſebeſchreiber Pauſanias, welcher im zweiten Jahrhundert unſerer Zeitrechnung unter Kaiſer Hadrian und ſeinen Nachfolgern lebte und ſchrieb, ſah die Mauern der alten Atridenburg ſchon in demſelben Zuſtande, wie ſie noch jetzt vor uns ſtehen, und er erwähnt ausdrücklich das Thor mit den zwei Löwen als eine Arbeit aus kyklopiſcher Urzeit. Die Säule iſt ein uraltes Symbol des Apollo, als des thorſchützenden Gottes; und die Wappenhalter, welche zu beiden

Seiten derſelben ihre jetzt fehlenden Köpfe dem Nahenden drohend entgegenwendeten, mochten die Kraft bedeuten, mit welcher der ſchützende Gott Gefahr und Angriff abwehrte von dem Sitze des uralten Herrſchergeſchlechts. Ebenſo in aufrechter Stellung hielten zwei goldene Löwen Wache am Eingange des Grabgewölbes auf dem koloſſalen Prachtkatafalke, auf welchem Alexander's Leiche nach Aegypten geführt ward *).

Indeſſen mehr als die Deutung intereſſirt uns die künſtleriſche Beſchaffenheit dieſes älteſten Denkmals griechiſcher Plaſtik. Der Stein iſt von fahlgrauer Farbe, wie er in den Bergen der Umgegend gebrochen wird. Die aufgerichteten Thiergeſtalten haben eine Höhe von acht Fuſs. »Die Bildung ihrer Körperformen iſt frei und lebendig; Knochen, Adern und Muskeln ſind, wie dies bei allen älteſten Kunſtwerken der Fall iſt, mit ſcharfer Naturwahrheit ausgedrückt. Die Köpfe, welche jetzt fehlen, traten offenbar in voller Rundung aus dem Relief heraus.« Bedenken wir das hohe Alter des Bauwerks, dem dieſer Bildſchmuck angehört, ein Alter, das in die Zeit der Homeriſchen Heldenſage hinauf-, ja über ſie hinausreicht, ſo ſehen wir die plaſtiſche Kunſt bei den Griechen in der Bildung organiſcher Geſtalten bereits auf einer Stufe angelangt, die auf eine lange vorausgehende Kunſtübung ſchlieſsen läſst. Thierfiguren finden ſich überdies vorzugsweiſe in den früheſten Kunſtarbeiten aller Völker, und wenn wir uns der perſiſchen, aſſyriſchen und phöniziſchen Thierbildungen an den Palaſtthoren und Tempeleingängen erinnern, ſo ſcheint es kaum fraglich zu ſein, daſs dieſes Löwenthor von Mykenä geradezu eine Uebertragung vorderaſiatiſcher Kunſt auf griechiſchen Boden genannt werden kann.

Wir ſchlieſsen an das ſoeben beſchriebene, vorhomeriſche Denkmal der Bildkunſt in kurzer Ueberſicht einige der auſserdem noch erhaltenen Bildwerke aus dieſer älteſten

*) Diodor XVIII, 27.

Periode an, welche etwa bis zum Anfang des ſechsten Jahrhunderts vor unſerer Zeitrechnung herabreicht. Hier begegnet uns zunächſt das bereits von Homer*) erwähnte, koloſſale, in einen Felſen gehauene, ſechzehn Fuſs hohe

2. Reliefbild der Niobe,

in einer Felsniſche des Berges Sipylos bei Magnesia in Kleinaſien, hundertfunfzig Fuſs hoch über der Bodenfläche, von dem bereits der griechiſche Reiſende Pauſanias einen kurzen Bericht giebt, dem die neueren Kunſtforſcher**) wenig hinzuzuſetzen wiſſen.

Gleichfalls auf kleinaſiatiſchem Boden entdeckt ſind die folgenden Denkmäler griechiſcher Plaſtik der älteſten Zeit:

3. Die ſitzenden Statuen von Milet,

koloſſale Marmorbilder weiblicher und männlicher Geſtalten, welche die heilige Straſse zum dortigen Apollotempel in langen Reihen, ähnlich den ägyptiſchen Sphinxalleen, einfaſsten, jetzt im britiſchen Muſeum zu London befindlich. Die Köpfe, bis auf einen, fehlen, aber dieſer eine zeigt den ſpäter bei den Aeginetiſchen Giebelſtatuen zu erwähnenden, lächelnden Ausdruck. Als Grundcharakter erſcheint »ägyptiſche Auffaſſung, modificirt durch ein eigenthümlich altgriechiſches Formgefühl« ***).

4. Die Bildwerke von Xanthos

in Lykien, daher die Lykiſchen Denkmäler geheiſsen, entdeckt von Sir Charles Fellows in den Jahren 1841 bis 1845 und jetzt im britiſchen Muſeum befindlich. Dieſe Denkmäler beſtehen hauptſächlich in zwei, Grabmälern entnommenen, Friesdarſtellungen, von denen das eine, die Darſtellung eines

*) Ilias 24, 613 ff.

**) Paus. I, 21, 5. Braun II, 82 — 83. Lübke S. 70.

***) Braun II, 158. Lübke S. 88. 89. Fig. 39. Overbeck I, Fig. 9.

Feſtzuges mit Wagen und prieſterlichen Figuren, nach Lübke in einem Stile ausgeführt erſcheint, »den man als einen Uebergang vom aſſyriſchen zum archaiſch-griechiſchen bezeichnen könnte.« Die zweiten Reliefs, dem ſogenannten Harpyiendenkmal angehörend, welches ſeine Benennung von den dargeſtellten Figuren der dieſen Namen führenden Todesgöttinnen trägt, gehören »zu den edelſten Keimen ächt griechiſcher Kunſt« und ſind Darſtellungen fremder Mythen in altgriechiſcher Kunſtform, welche dem Ende des ſiebenten, vorchriſtlichen Jahrhunderts angehören mögen. Alle dieſe Denkmäler zeigen zugleich Lykien als einen der wichtigſten Punkte für die Vermittelung der orientaliſch-aſſyriſchen Kunſt mit der altgriechiſchen*).

Ueberwiegend orientaliſchen Charakter zeigen dagegen einige jetzt im Pariſer Louvremuſeum befindliche

5. Kalkſteinreliefs eines Tempels zu Aſſos,

an der Südküſte der Landſchaft Troas in Kleinaſien gelegen. Dieſer Tempel iſt einer der älteſten doriſchen Stils, von dem wir wiſſen. »Mit der bereits helleniſch entwickelten Bauform contraſtirt eine hochalterthümliche, orientaliſche Bildnerei. Wir finden kämpfende Thiere, ſodann den Löwen, der ein Reh zerreiſst; auſserdem Sphinx- und Kentaurengeſtalten, menſchliche Figuren mit Fiſchleibern und anderes Phantaſtiſche, daneben dann Scenen des wirklichen Lebens, Männer zum Trinken gelagert, tanzende Frauen — Alles in einem ſchweren, ſtarren Stile, die Figuren in wunderlichem Miſsverhältniſſe dargeſtellt.« **) Der Einfluſs und die Verwandtſchaft mit aſſyriſcher Kunſt iſt unverkennbar.

Will man ſich aber einen ganz klaren Begriff von der älteſten, auf griechiſchem Boden geübten Kunſtweiſe verſchaffen, ſo dienen dazu am beſten die vor etwa fünfzig Jahren in Sicilien entdeckten

*) Lübke S. 90—93, Fig. 40. Overbeck I, Fig. 29, Braun II, 187—196.
**) Braun II, 69. Lübke S. 79. 80, Fig. 31. Overbeck I, Fig. 10.

6. Tempelſculpturen von Selinus*).

Dieſe in Tuffſtein gearbeiteten, jetzt in Palermo befindlichen Sculpturen ſind Ueberbleibſel von drei verſchiedenen Tempeln auf der Burg der alten Stadt Selinus, welche im Jahre 628 v. Chr. Geburt von doriſchen Griechen an der ſüdlichen Küſte von Sicilien gegründet, und ſchon zweihundert Jahre ſpäter von den Karthagern wieder zerſtört wurde. Danach beſtimmt ſich die Zeit dieſer Bildwerke, namentlich der älteſten, welche dem mittlereu Burgtempel angehörten, als die Zeit, in welcher Solon lebte: ein Jahrhundert vor Phidias, und etwa ein Menſchenalter vor dem Auftreten der alten Künſtler Dipoenos und Skyllis, der letzten Dädaliden, an deren Namen die alte Kunſtgeſchichte die Erhebung der griechiſchen Kunſt aus ihrer orientaliſchen Starrheit knüpft. Dieſe Selinuntiſchen Reliefs, welche zum Schmuck der Metopen an der Aufsenſeite des Tempels dienten, ſind die einzigen uns erhaltenen Werke dieſes älteſten Stils, deren Zeit und Beſtimmung ſich völlig ſicher angeben läſst. Sie verdienen daher die Aufmerkſamkeit des Kunſtfreundes. Die früheſten derſelben gehören noch dem Stile an, welchen Braun als den babyloniſch-aſſyriſch-phöniziſchen, den älteſten in Europa und Aſien gemeinſamen, bezeichnet hat.

Die Reliefs des älteſten Tempels**) enthalten Darſtellungen aus der Sage von Hercules und Perſeus. Und zwar iſt es eine komiſche Situation, in welcher Hercules hier erſcheint. Die Mythe, welche von allen griechiſchen Nationalheroen dieſen älteſten und gröſsten allein nicht nur in tragiſche, ſondern auch in komiſche Situationen zu bringen

*) Vergl. O. Benndorf Die Metopen von Selinus.

**) Braun II, 509. Abgeb. Müller-Wieseler I, 4, 24; 5, 25. 25*. Overbeck Fig. 6. Lübke Fig. 32 und 33.

liebte, wufste unter Anderem auch davon zu erzählen, wie er einmal die Kerkopen, Paffalos und Akmon, zwei fchlaue Kobolde, die ihn vielfach durch ihre muthwillig boshaften Neckereien bald unterhielten, bald beläftigten, eingefangen, und an ein Tragholz gebunden die Köpfe zu unterft auf der Schulter eine Zeit lang mit fich fortgefchleppt habe, bis er fie um ihrer witzigen Einfälle willen, die fie felbft in diefer unbequemen Lage nicht unterdrücken konnten, wieder laufen liefs. Diefe Situation nun ift in dem einen Relief dargeftellt. Auf dem anderen erfcheint Perfeus, wie er, befchützt von Athene, der Medufa mit abgewendetem Geficht das Haupt abfchlägt. In diefen älteften Darftellungen griechifcher Plaftik ift Alles noch durchaus roh und barbarifch, und von Schönheit keine Spur*). Die Proportionen sind fchwer und plump, die Muskeln fchon angedeutet, aber alle Theile dick bis zur Unförmlichkeit. An dem Hercules, der etwa viertehalb Fufs hoch ift, find die unteren Theile der Beine ganz unverhältnifsmäfsig fchwach gegen die Oberfchenkel, welche dagegen, fowie die ganze Partie gegen die Weichen hin, übertrieben ftark erfcheinen. Auch die Bruft des Heroen ift von fehr vollen, faft weiblichen Formen. Das Schwert, welches er ftatt der Keule in ungewöhnlicher Weise trägt, hängt wunderlich horizontal über den oberen Theil des Rückens. Dabei ift der Obertheil aller menfchlichen Körper immer ganz en face, Schenkel und Beine dagegen ganz ins Profil gewendet. Dasselbe finden wir in der ägyptifchen Kunftweife, die auf folche Weife der Relieffigur die Allfeitigkeit der Statue zu geben beabfichtigte. Die Medufa ift eine ganz abenteuerliche Holzfchnittfratze; man fieht, die griechifche Kunft hatte einen weiten Weg von der Scheufslichkeit diefer rohen Bildung bis zur graufen Schönheit einer *Medusa*

*) Daffelbe gilt von einem neuerdings in Sparta gefundenen alterthümlichen Relief, die Ermordung der Klytämneftra darftellend. (Abgebildet bei Lübke S. 82, Fig. 34. Overbeck Fig. 7.)

Rondanini. Die kleine, unförmlich langleibige Pferdefigur, welche ſich an der linken Seite der Meduſa befindet, ſoll das Flügelpferd Pegaſus darſtellen, das der Sage nach aus ihrem Blute entſtand. Die Kleidung beſteht bei der Minerva in dem typiſch ſtarr gefältelten Gewande, beim Perſeus in einer Art von Schurz und einer rohen Andeutung von Beinſchienen. Der Ausdruck hat bei allen dieſen Figuren etwas Erſtarrtes wie von Schlafenden. Es iſt als ob die erſten Werke der Kunſt auch, wie gewiſſe Thierarten, blind geboren würden. — Ein drittes Relief deſſelben Tempels, das bedeutend gröſser iſt, zeigt eine Biga, mit je einem Reiter zu beiden Seiten, wodurch ſie auf den erſten Blick das Ausſehen einer Quadriga erhält. Wagen und Pferde ſind weniger beſchädigt, als die Figur des Wagenlenkers, deren Obertheil bis auf Kopf und rechte Hand zerſtört iſt. Die Arbeit iſt hier auffallend beſſer; die Pferde in kühner Verkürzung, gerade auf den Beſchauer losſchreitend, laſſen doch alle vier Füſse ſehen. Hufe und Füſse ſind ſehr ſorgfältig behandelt, die Köpfe klein, und die ganzen Leiber zeugen ſchon von bedeutendem Studium der Natur. Das thieriſche Gebilde erſcheint in der Kunſt aller Völker immer am früheſten vollendet.

Reſte eines zweiten Tempels ſind zwei Reliefs, ſiegreiche Amazonen oder Göttinnen im Gigantenkampf darſtellend*). Beide haben ihre Gegner niedergeworfen, der Eine liegt verwundet auf dem rechten Knie, und ſtützt ſich, im Fallen begriffen, mit der linken Hand gegen die Erde. Der andere abgebrochene Arm war wohl abwehrend erhoben. Beide Reliefs ſind nämlich in der Mitte abgebrochen, und von den weiblichen Geſtalten iſt nur der untere Theil bis zum Gürtel erhalten. Aber trotz dieſer Verſtümmelung fühlt man doch einen gewiſſen Schwung in Haltung und Bewegung, der gegen die Ungelenkheit und den grotesken Ausdruck der

*) Müller-Wieseler I, 5, 26. 27 a. b. Overbeck Fig. 24.

älteren Reliefs fehr vortheilhaft abfticht. Die Göttin des anderen Reliefs fetzt dem gefallenen Krieger den Fufs auf den Leib. Ihre Gewandung ift fchon bedeutend beffer und freier behandelt, als an der Minerva des älteften Tempels. Die Formen des zurückftehenden rechten Oberfchenkels fchimmern klar durch das Gewand. Auch in den ftärkeren Falten ift fchon Bewegung und Leben. Der befiegte Krieger, bei welchem, wie auch an dem Kämpfer auf dem erften Relief, das ftarke Hervortreten der Gefchlechtstheile auffällt, liegt rücklings auf den linken Arm geftützt, indem er mit der Rechten den Todesftreich abwehrt. Sein Haupt, dem der Helm entgleitet, hängt nach hinten über. Das Geficht, in welchem fich der Ausdruck eines Auffchreies bemerklich macht, ift fpitzbärtig, wie bei den Köpfen der Trojaner unter den äginetifchen Giebelftatuen. Der ganze Ausdruck ift von einem furchtbaren, ans Gräfsliche ftreifenden Realismus. Der grinfende Mund ift halb geöffnet, fo dafs man Zähne und Zunge fieht. Der Bart ift in unzählige kleine Löckchen gekräufelt, und zwei lange Schnurrbärte ziehen fich von der Lippe bis zum Kinn. Die Musculatur des Leibes ift felbft durch den Harnifch zu fehen.

An allen diefen Sculpturen zeigen fich Spuren farbiger Bemalung, befonders Roth und Blau. An der Minerva find die Pupillen, Augenwimpern und Brauen fchwarz gemalt. Diefelben Farbenfpuren zeigen fich an den Reliefüberreften des dritten Tempels, deren eines Minerva darftellt, wie fie einen Krieger niederftreckt*), ein anderes Diana, den Aktäon beftrafend**). Diefer Act ift fehr lebendig dargeftellt. Aktäon, auf den Wink der Göttin von feinen eigenen Hunden angefallen, ift in verzweifelter Abwehr begriffen. Er hat mit der Linken den einen aufgehoben, und hält die nach feinem Halfe fchnappende Beftie würgend

*) Müller-Wiefeler II, 21, 230.

**) Müller-Wiefeler II, 17, 184. Lübke Fig. 53.

am Genick, während ihn von unten her die anderen wüthend anſpringen. Seine Verwandlung in den Hirſch iſt durch einen Hirſchkopf mit langem Geweih angedeutet, der über ſeinem Haupte abgebildet iſt*).

Wieder in ältere Zeit als die zuletzt beſprochenen Metopen führt uns ein Werk peloponneſiſcher Kunſt der

7. Apollo von Tenea,

ſo genannt von seinem Fundort, einem Städtchen zwiſchen Korinth und Argos, jetzt in der Münchener Glyptothek**), eine lebensgroſse, unbekleidete Marmorſtatue, deren ſchematiſch behandeltes Haar, deren weit geöffnete Augen und starres Lächeln (ſ. unten), deren eng am Körper herabhängende Arme mit den feſtgeſchloſſenen Händen, deren ganzer Stand auf vollen Fuſsſohlen, während der linke Fuſs ein wenig vor den rechten geſetzt iſt, am beſten geeignet iſt, uns eine Vorſtellung von dem zu verſchaffen, was die Alten mit dem Namen »dädaliſche« Bildwerke bezeichneten. Die verhältniſsmäſsige Schlankheit, die Schmalheit der Hüften, die eigenthümliche Gebundenheit der ganzen Haltung, auch die Nacktheit der Figur erinnern auf den erſten Blick an ägyptiſche Werke. Zudem zeigt eine Reihe ähnlicher Figuren, daſs wir es hier mit einem feſtſtehenden Typus zu thun haben. Aber ein ganz Neues iſt das eindringende Naturſtudium, das ſich in der Bildung der Beine und Füſse, beſonders aber an den Knieen faſt aufdringlich zeigt. Dies konnte der griechiſche Künſtler unſerer Statue nicht aus der ägyptiſchen Sculptur lernen, welche damals ſchon längſt in todtem Schematismus erſtarrt war. Und dieſe Erſcheinung löſt uns das Räthſel, wie es den Griechen möglich war, den ausgelebten, faſt abgeſtorbenen Typen der ägyptiſchen und aſſyriſch-vorderaſia-

*) Ueber die ſelinuntiſchen Sculpturen ſ. Stahr Ein Jahr in Italien I, 615 ff. (4. Auflage. Gesammelte Werke XI. XII. 1874). Braun II, 308 ff.

**) Lübke S. 83, Fig. 35. Overbeck Fig. 8.

tiſchen Kunſt wieder neues Leben einzuhauchen. Wohl nahmen ſie dieſelben zum Ausgangspunkte, wie immer und überall der Jüngere von dem Aelteren abhängig iſt, aber ihre künſtleriſche Begabung trieb ſie, ſobald ſie ſich Herren der techniſchen Mittel fühlten, auf die groſse Lehrmeiſterin, die Natur, zurückzugreifen. So »grünte«, nach dem Dichterwort, »neues Leben aus den Ruinen«, und die griechische Kunſt war auf dem richtigen Wege, der zunächſt in conſequentem Fortſchritt zu den Aegineten führte, welche bereits alle vorhergehenden Werke der orientaliſchen Kunſt tief in den Schatten ſtellen.

8. Alterthümliche Minerva auf der Akropolis von Athen*).

Für die attiſche Kunſt dieſer Zeit iſt ein ſitzendes Athenabild, gefunden am Nordabhange der Burg und jetzt auf der Akropolis aufgeſtellt, charakteriſtiſch. Im Ganzen ſpringt die Analogie mit den alterthümlichen Sitzbildern an der heiligen Straſse vom joniſchen Milet zum Didymäum (ſ. S. 108.) in die Augen. Leider ſind Kopf, Arme und der linke Fuſs abgebrochen. Nur der erhaltene rechte Fuſs, der etwas angezogen iſt und auf den Zehen ruht, zeigt das Beſtreben des Künſtlers, durch ein einfaches, dem Leben abgelauſchtes Motiv ſeine Darſtellung zu beleben. Und ſchon iſt über die ganze Statue trotz ihrer ruhigen Haltung ein Hauch von jener attiſchen Anmuth gegoſſen, der das Merkmal attiſcher Kunſt geblieben iſt.

9. Grabſtele des Ariſtion**).

Dieſer Grabſtein reinſten alten Stils, welcher 1832 bei der Ebene von Marathon gefunden wurde und ſich jetzt in

*) Lübke S. 84, Fig. 36. **) Lübke Fig. 37. Overbeck Fig. 21.

Athen befindet, iſt dadurch beſonders intereſſant, daſs er noch reichliche Spuren von Bemalung zeigt und daſs ſich der Künſtler deſſelben Ariſtokles auf ihm genannt hat. Die Formen der Inſchrift weiſen das Werk in die Mitte des ſechſten Jahrhunderts vor unſerer Zeitrechnung. Das flache Relief des Verſtorbenen in voller Rüſtung, der mit der Linken den Speer aufſtützt, den rechten Arm mit feſtgeſchloſſener Hand herabhängen läſst, iſt vortrefflich in die ſchmale Platte hineincomponirt, welche es ganz ausfüllt, ohne von ihr allzuſehr beengt zu ſein. Wieder iſt, wie bei dem Apoll von Tenea, der eine Fuſs ein wenig vor den andern geſetzt und wieder treten dennoch beide Füſse mit der ganzen Sohle auf: auch hier iſt auf die Wiedergabe der Schenkel, Kniee und Füſse die gröſste Sorgfalt verwendet. Bei manchen Fehlern und Verzeichnungen iſt die gute Geſammtwirkung des Reliefs hervorzuheben, der ſchon weichere Fluſs der Umriſslinien, und der Ausdruck ehrenfeſter Tüchtigkeit, den alle Betrachter beſonders betonen. — Bruchſtücke ähnlicher Grabreliefs ſind neuerdings in Athen gefunden worden: das erfreulichſte Werk aber iſt eine Grabſtele aus Orchomenos, auf welcher ſich der Naxier Alxenor als Künſtler nennt*).

Die hier aufgezählten Werke mögen einen Begriff der älteſten griechiſchen Kunſtweiſe geben. Um aber zu erfahren, auf welcher Stufe Phidias und ſein Zeitalter die griechiſche Plaſtik antrafen, müſſen wir das vollendetſte uns erhaltene Werk der vorhergehenden Zeit einer genaueren Betrachtung unterziehen. Dies ſind die »äginetiſchen Giebelſtatuen«, jetzt in der Glyptothek zu München. Zum richtigeren Verſtändniſs dieſer Werke iſt es jedoch nothwendig, einige Worte voraufzuſchicken über die Tempelgiebel und ihre plaſtiſche Verzierung bei den Alten.

*) Lübke Fig. 38. Overbeck Fig. 23.

VII.

TEMPELGIEBEL

UND

IHRE PLASTISCHE VERZIERUNG

BEI

DEN ALTEN.

Tempelgiebel und ihre plaſtiſche Verzierung.

Die Sage nennt den griechischen Tempelgiebel eine Erfindung der kunſtfleiſsigen, altberühmten Stadt Korinth.

»Wer war's, der den Tempeln der Götter
»Verlieh die Doppelgeſtalt des Königs der Vögel?«

ſingt Pindar in ſeiner dreizehnten olympiſchen Siegeshymne zum Preiſe des Erfindergeiſtes der zwei Meere beherrſchenden Stadt, und er meint mit dieſer »Doppelgeſtalt des Königs der Vögel« den Schmuck des doppelten Giebels an den Tempeln der Griechen, den ſie den Adler hieſsen oder den Adlerbau (ἀετός und ἀέτωμα). Denn die erhabene Form, welche die Doppelſtirn ſeines Götterhauſes zierte, erſchien dem feinen und tiefen Naturſinne des Griechen gleich dem Adler, den er ſo oft ſich mit ausgeſpannten Flügeln über ſeinem Haupte wiegen ſah. Und gewiſs, die ruhige Sicherheit und die ſchwebende Leichtigkeit, welche die ſanft geſchrägte Form eines griechiſchen Tempelgiebels noch heute jeden Beſchauer empfinden läſst, konnte er nicht treffender ausdrücken, als durch dies Bild, das die ſtrenge geometriſche Form zu ſo ſchöner Anſchaulichkeit belebte, und deſſen Urbild ihm auf ſeinen adlerumkreiſten Felſenhöhen überall gegenwärtig war.

Die Alten ſelbſt hatten ein volles Bewuſstſein von der Schönheit einer Form, die aus vollendeter Zweckmäſsigkeit hervorgegangen war. Wem jemals vergönnt war, vor den Parthenon auf der Akropolis zu Athen hintretend, die edle Giebelſtirn zu ſchauen, der empfand gewiſs, wie beim Anblick eines ſchöngeſtalteten Menſchenhauptes, das Gefühl der Ehrfurcht, das die Einfalt und Ruhe weckt, womit das geweihete Dreieck, das einſt ſo Göttliches umſchloſs, ſich dem Gebälke anfügt. Darum preiſt der Dichter Pindar die Erfindung als einen ewigen Ruhm der Stadt, in der ſie erzeugt war. Und ſelbſt der Römer Cicero konnte auf Verſtändniſs rechnen, wenn er in ſeiner Schrift vom Redner bewundernd ausrief: »Sogar in den Himmel verſetzt, würde ein Tempel ohne Giebel den Charakter der Erhabenheit und Majeſtät verlieren. Und doch iſt es nicht die Schönheit, ſondern das Bedürfniſs, dem zu Liebe dieſe Form entſtanden iſt, das Bedürfniſs, dem Regenwaſſer leichten Abfluſs zu verſchaffen; im Himmel aber regnet es bekanntlich nicht.«

Die korinthiſche Sage mag nicht ſowohl von der Erfindung der Giebelform ſelbſt, als vielmehr nur von der plaſtiſchen Ausſchmückung des Giebelfeldes durch die Kunſt des Bildners zu verſtehen ſein. Denn die Sage liebt es, wie der gelehrte Welcker treffend bemerkt, da von Erfindung überhaupt zu reden, wo ſich zuerſt Vervollkommnung und Epoche machende Verſchönerung einer Form hervorthat. Wir wiſſen nicht, wann man zuerſt die Giebelfelder mit Statuengruppen ſchmückte. Aber es iſt wahrſcheinlich, daſs es bereits zu einer Zeit geſchah, die viele Jahrhunderte hinausliegt über die älteſten Denkmale dieſer Art, von denen uns beſtimmte Nachrichten oder Ueberreſte erhalten ſind; und ebenſo wahrſcheinlich iſt es, daſs die erſten Giebelbilder Thonfiguren waren. Die älteſten aller bisher entdeckten Giebelbilder, die ſogenannten Aegineten, können durch ihre Vortrefflichkeit den Beweis liefern, wie viele Kunſtgenerationen vergangen sein muſsten, ehe ſolche Werke möglich waren.

Der Raum des durch den Giebelbau gewonnenen Feldes forderte gleichſam von ſelbſt dazu auf, ſeine Leere kunſtvoll und befriedigend für das Auge auszufüllen. Denn wo die Kunſt wie bei den Alten Lebensluft iſt, da duldet ſie wie die Natur keinen leeren Raum an ihren Gebilden. Die Beſchaffenheit eines doriſchen Giebels mit ſeiner kräftigen, ſtark vortretenden Einfaſſung, die gleichſam einen breiten und tiefen Rahmen bildete, hatte früh ein ebenſo feinfühlendes, als lebhaftes und kunſtſinniges Volk auf den Gedanken gebracht, die bedeutenden Räume, welche die beiden erhabenen Dreiecke umſchloſſen, nicht unbenutzt zu laſſen, ſondern mit groſsen Verzierungen auszufüllen, die ſich auf die Gottheit des Tempels, ihre Thaten, ihren dort heimiſchen Cultus bezogen, auch durch aufgeſetzte Figuren, Akroterien, den Rahmen ſelbſt zu ſchmücken, und ſo durch beide Arten von Verzierungen, innerhalb der Einfaſſung und über derſelben, der Stirn des Baues einen beſtimmten, ſofort erkennbaren Charakter, gleichſam das Gepräge und das Wappen des inwohnenden Gottes aufzudrücken*).

Kein irgend bedeutender griechiſcher Tempel entbehrte des plaſtiſchen Schmucks ſeiner Giebelfelder. Mag auch immerhin ſich nachweiſen laſſen, daſs Kriegsnoth, Geldmangel und andere Drangſale hier die Ausführung dieſer letzten Zierde eines Heiligthums verzögerten, dort ſie zuweilen ganz verhinderten, ſo ſind dies eben nur Umſtände, wie ſie in den Zeiten des Mittelalters ſich in gleicher Weiſe wirkſam gezeigt haben, die ſchmückende Ausführung der Vorderſeiten an ſo manchen der ſchönſten Dome und Kirchen Italiens zu verhindern. Bei kleineren Tempeln und Heiligthümern wird die Malerei ſtatt der koſtſpieligeren Plaſtik Aushülfe geleiſtet haben, wie dies für die Metopenverzierung erwieſen iſt. Figurenſchmuck durch Malerei in den Giebeln chriſtlicher Kirchen ſüdlicher, ehedem griechiſcher Länder iſt noch heute

*) Bröndſtedt Reiſen in Griechenland II, S. 158 — 160.

eine Erinnerung an den antiken Kunſtgebrauch. Dagegen ſcheint bei den römiſchen Tempelbauten die Verzierung der Giebelfelder mit Werken der Plaſtik minder gebräuchlich geweſen zu ſein. Das Giebelfeld des Pantheon zu Rom war vielleicht mit Reliefs, noch wahrſcheinlicher aber bloſs mit koſtbaren Metallplatten verziert. Doch läſst ſich das Alles nicht mehr genau beſtimmen. Was aber für die Kunſtgeſchichte ungleich wichtiger iſt bei dieſer Vereinigung der Plaſtik mit der Architektur, das iſt der Umſtand: daſs dieſe Beſchäftigung der Marmorbildnerei im Dienſte der Baukunſt und zum Schmucke ihrer Werke, beſonders durch die groſsen Giebelgruppen, der geſammten Kunſt der Plaſtik einen erhöheten Aufſchwung und die Möglichkeit zu freierer Entfaltung gewährte. Denn in dieſen Arbeiten zuerſt konnte ſich die Kunſt frei und losgelöſt von jenen Hemmniſſen und Feſſeln bewegen, welche ſich ihr bei der Behandlung der eigentlichen Cult- und Tempelbilder in den Weg ſtellten, ohne doch andererſeits von tektoniſchen Bedürfniſſen allzu ſehr beengt zu ſein. Die Kunſt, im Dienſte der Religion immer Sklavin, durfte bei dieſen ihren neuen Aufgaben den erſten Schritt thun in das Gebiet der Freiheit. Indem ſie in Verbindung mit ihrer Schweſterkunſt, der Architektur, arbeitete, blieb ſie zwar dieſer untergeordnet, aber ſie diente nicht mehr der Religion allein, ſondern auch der Schönheit. Die meiſten uns bekannten Giebelgruppen ſtellten einen Kampf in ſeinem entſcheidenden Augenblicke oder eine groſse Kataſtrophe dar, und durch dieſe Art von Einheit, durch die Beſchränkung der Darſtellung auf einen Moment, welchem von ſechzehn, achtzehn, zwanzig und mehr Figuren jede nach ihrer beſonderen Beziehung angepaſst werden muſste, wurde ebenſo ſehr die Erfindungskraft des Künſtlers geweckt, als dadurch auch die Groſsartigkeit der Erſcheinung vermehrt wurde*). Darum ſind aber auch Werke, wie die Giebelgruppen des Par-

*) Welcker Alte Denkmäler I, S. 22.

thenon, wo ein Phidias in einer Linie von vierundneunzig Fuſs Länge auf ragender, ſäulengetragener Höhe in ſich geſchloſſene Compoſitionen, wie ſie die ſpätere Zeit nur noch in Reliefs und Gemälden wagte, in Statuen ausgeführt hinſtellte, das Groſsartigſte gewesen, was die Kunſt in zuſammengeſetzter Darſtellung jemals erſonnen und ausgeführt hat.

Wenn die erſten Verzierungen der Giebelfelder vielleicht Reliefdarſtellungen waren, ſo muſste die Natur der Sache ſehr bald dazu führen, freiſtehende, ganz runde Statuen an ihre Stelle zu ſetzen. Sein ſcharfes Auge und ſicheres Gefühl lehrte den helleniſchen Künſtler, daſs völlige Abrundung der Umriſſe und die dadurch entſtehende Wahrheit und Kraft der Schatten unumgänglich nothwendig ſind, um Bildwerke, die im Freien und in bedeutender Höhe geſehen werden müſſen, mit Vortheil erſcheinen zu laſſen. »Die runden und vollen Formen«, ſagt Welcker mit Recht, »wirkten nicht bloſs lebendiger als flach oder halb erhobene, weil ſie von mehreren Seiten zugleich und von verſchiedenen Standpunkten aus geſehen werden konnten, ſondern ſie wirkten auch kräftiger und eindringlicher durch das gröſsere Spiel der vollen Beleuchtung, die das Täuſchende im Eindruck vermehrt, ſowie durch die Schatten, welche ſie aufeinander und auf den gemeinſamen Grund zurückwerfen. Jede veränderte Richtung des Blicks brachte neue Verbindungen von Linien und Schatten hervor, die wieder mit den Stunden des Tages wechſelten.« Man darf nur die Giebelreliefs der ſchönen, in Form eines ſäulenumgebenen griechiſchen Tempels gebauten Magdalenenkirche zu Paris anſehen, um zu erkennen, wie hier die Vernachläſſigung eines alten Kunſtgeſetzes ſich durch Wirkungsloſigkeit des Giebelſchmuckes gerächt hat. Thorwaldſen's Statuengruppen dagegen im Portalgiebel der Liebfrauenkirche zu Kopenhagen zeigen, wie viel der Künſtler dadurch gewann, daſs er ſich mit ſeinem Werke an die Praxis der alten helleniſchen Meiſter periklei-

ſcher Zeit anſchloſs. Denn die Giebelgruppe fordert die ſtatuariſche Behandlung.

Auch der beſchränkende Rahmen des Dreiecks hatte ſeine eigenthümlichen Vortheile. Er ſchloſs die Gruppe ab in dem weiten, offenen Luftraume, in den ſie durch die Pracht der mächtigen Säulen wie durch ein hohes Poſtament emporgetragen wurde, und er verlieh dem Ganzen jene pyramidale Anordnung, welche, ähnlich der Giebelform ſelbſt, eine Schönheitsform war und ein Schönheitsgeſetz wurde, das der äuſseren Zweckmäſsigkeit und ihren nothwendigen Bedingungen das Daſein verdankte. Die Stellung der Hauptfigur in der Mitte, ihre vorragende Gröſse, das Symmetriſche der geſammten Anordnung — das Alles war nicht minder unmittelbares Ergebniſs jener Form des Giebeldreiecks, deſſen Ausſchmückung der Plaſtik zur Aufgabe geſtellt wurde. Wir aber, die wir jetzt dieſe Bildwerke oder vielmehr ihre trümmerhaften Reſte nur noch in Muſeen aufgeſtellt erblicken, dürfen bei ihrer äſthetiſchen Würdigung niemals vergeſſen, daſs alle der Architektur angehörigen und für ſie berechneten Werke der helleniſchen Plaſtik, losgelöſt von ihrem urſprünglichen Standorte, von ihrer Umgebung, beraubt des leuchtenden Scheins der Sonne, ihre Wirkung verfehlen müſſen. Iſt doch für die geſammte bildende Kunſt, für dieſe »Kunſt des Raumes«, zumal für Architektur und Plaſtik, die Rückſicht auf eine beſtimmte Oertlichkeit ein äſthetiſches Grundgeſetz*).

Von allen Giebelgruppen, welche die zahlloſen Prachttempel des Alterthums ſchmückten, ſind uns nur noch ſieben in mehr oder minder fragmentariſcher und beſchädigter Geſtalt übrig. Es ſind die Giebelbilder des Minerventempels von Aegina, die Giebelgruppen des Parthenon, die des jüngern Myſterientempels auf Samothrake und der beiden Giebelfelder des Zeustempels in Olympia. Directe Nachrichten

*) Viſcher Aeſthetik III, S. 177.

haben wir durch Pauſanias mit Angabe der an ihnen dargeſtellten Gegenſtände noch etwa von neun bis zehn anderen Tempeln, was gegen die im Alterthum ſelbſt vorhandene Menge dieſer Art von plaſtiſchen Werken ſehr wenig heiſsen will. Daſſelbe gilt auch von den anderen Arten plaſtiſcher Bildwerke, die gleichfalls zum Schmucke der Tempelarchitektur dienten: von den Reliefs der Frieſe und Metopen. Was die letzteren betrifft, ſo kennen wir, theils durch erhaltene Ueberreſte, theils durch ſpätere Nachrichten die dargeſtellten Gegenſtände der Metopen von etwa zehn, und der Frieſe von kaum ebenſoviel griechiſchen Tempeln. Um ſo ſchwieriger wird es daher, die Frage zu beantworten: in welchem Verhältniſſe ſtanden die architektoniſchen Bildwerke in den Giebelfeldern, auf den Frieſen und auf den Metopen der antiken Tempel zu der Gottheit, welcher das Heiligthum geweiht war? Hatten ſie ſtets irgend einen, wenn auch für uns nicht immer und überall genau erkennbaren Bezug zu derſelben, zu den Thaten, zu der Localſage der Gottheit? oder war dieſer Bezug kein nothwendiges Erforderniſs, ſondern blieb vielmehr die Beſtimmung ſolchen Bilderſchmucks dem Zufall, der freien Wahl, dem Geſchmack und dem richtigen Sinne des leitenden Künſtlers oder ſeiner individuellen Vorliebe für gewiſſe Gegenſtände überlaſſen.

Die letztere Anſicht iſt von Ludwig Roſs in ſeiner Schrift über das Theſeion zu Athen*) verfochten worden. Wäre ſie richtig, ſo würde dadurch zugleich der althelleniſchen Kunſt das höchſte und ſchönſte Lob, die Krone aller ſchöpferiſchen Kunſtthätigkeit, entzogen, das Verdienſt nämlich, immer und überall nach Herſtellung eines in ſich harmoniſchen, ſchöngegliederten Ganzen geſtrebt zu haben. Dies Verdienſt war aber bisher ein ſo unbeſtrittener Vorzug aller griechiſchen Kunſt, daſs es ſich der Mühe verlohnt, die dagegen

*) Das Theſeion und der Tempel des Ares zu Athen. Halle 1852.

erhobene Einrede des ſcharfſinnigen Alterthumsforſchers etwas näher zu betrachten.

Es ſcheint demſelben ergangen zu ſein, wie es uns ſo oft im Leben ergeht, daſs der Widerſpruch gegen eine unrichtige Behauptung uns ſelbſt zur Uebertreibung der entgegengeſetzten verleitet. Man hatte nämlich behauptet: der Zuſammenhang jener plaſtiſchen Tempelverzierungen mit der Gottheit des Heiligthums ſei ein ſo enger, daſs man auch jetzt noch im Stande ſei, überall, wo auch nur eine Anzahl von Metopen ausgegraben würden, ſogleich den Kreis der Vorſtellungen, wozu ſie gehören, und den Gott, deſſen Tempel ſie einſt geſchmückt, mit Wahrſcheinlichkeit zu beſtimmen. Dies iſt nun allerdings zuviel geſagt, und Roſs wäre im Recht geweſen, wenn er hiergegen Einſpruch erhoben und nachgewieſen hätte, daſs für uns ſolche Beſtimmung ein Ding der Unmöglichkeit ſei. Allein er geht weiter und ſucht aus einer Aufzählung aller Tempelmetopen, Frieſe und Giebelbilder, von denen wir noch Ueberreſte oder über deren Inhalt wir Nachrichten beſitzen, den Beweis zu führen, daſs ſchon im Alterthume ſelbſt an einen ſolchen Zuſammenhang nicht gedacht wurde. »Die Metopenreliefs der alten Tempel,« ſagt er, »waren meiſt nicht viel mehr als eine architektoniſche Zierde. Sie haben gemeiniglich gar keine, höchſtens aber eine mittelbare und verdeckte und daher häufig nur zufällige oder ſcheinbare Beziehung auf die Gottheit des Heiligthums, deſſen äuſseres Gebälk ſie ſchmückten.« Aber wer ſieht nicht, daſs hier der Standpunkt eines heutigen Betrachters verwechſelt iſt mit dem eines gleichzeitigen helleniſchen Beſchauers, die Verlegenheit des Archäologen, der ſich aus ſpärlichen, vereinzelten Notizen einen Zuſammenhang zurechtzulegen abmüht, mit der Lage der Zeitgenoſſen. des alten Künſtlers, für die jener Zusammenhang aus zahlreichen Urſachen klar und beſtimmt vor Augen lag? Daſs kein alter Schriftſteller von der Nothwendigkeit eines ſolchen Zuſammenhanges ſpricht, beweiſt gar nichts. Ich möchte wohl wiſſen,

was ein Perikles und Phidias, was jene geſammte Zeit der höchſten Kunſtblüthe und äſthetiſchen Bildung, welche die Welt geſehen, dazu ſagen würde, wenn ſie hören könnten, was nach mehr als zweitauſend Jahren »ein Barbare« behauptet: »In der Bilderreihe der Metopenreliefs des herrlichſten aller griechiſchen Tempel, des Parthenon, ſei gar kein Zuſammenhang mit der Göttin des Tempels, vielmehr könne jeder andere Tempel, jedes andere öffentliche Bauwerk ebenſogut mit denſelben Bildern geziert ſein. Nicht einmal in der Reihenfolge dieſer Metopenbilder habe ein Fortſchreiten, ein durchgehender Gedanke geherrſcht. Die Platten ſeien zum Theil bunt durcheinandergemiſcht, und Phidias habe nicht nur nicht ein wohl geordnetes, durch einen leitenden Gedanken beſtimmtes Ganze componirt, ſondern der Architekt habe zum Ueberfluſs auch noch die Metopen, ſowie ſie eben von den Bildhauern fertig geliefert worden, ohne ſich um ihre geiſtige Verknüpfung viel zu kümmern, der Reihe nach auf ſein Gebäude geſetzt, um nur den Fortſchritt des Baues nicht aufzuhalten.«

Wie hier über die Metopen, ſo urtheilt Roſs auch über die Friesreliefs des Parthenon. Hier ſei der Inhalt, die Proceſſion an dem Feſte der groſsen Panathenäen, allerdings gut und mit ſpecieller Beziehung auf Athene gewählt. Allein abgeſehen davon, daſs ſich derſelbe weit mehr auf die Athene Polias, die Stadtbeſchützerin, als auf die Athene Parthenos (die Jungfrau) beziehe und daher paſſender das Erechtheum, das Heiligthum der erſteren, und ebenſo paſſend jedes andere Heiligthum geſchmückt haben würde, an dem der Feſtzug vorüberging; — abgeſehen von dieſem Allen beweiſe dies eine Beiſpiel nichts für andere Tempel und die Bezüglichkeit ihrer Friesbilder auf die Gottheit des Heiligthums. Ja, Roſs hält es für mehr als wahrſcheinlich, daſs z. B. die Bildwerke, welche den innern Fries der Cella des von Stackelberg beſchriebenen Apollotempels der Phigalier zu Baſſä ſchmückten, durchaus ohne allen Bezug auf Apollo waren,

und daſs von dem Architekten Iktinos und ſeinen Künſtlern, bloſs weil ſie Athener waren, ihrer Vaterſtadt zu Liebe Gegenſtände des attiſchen Sagenkreiſes, wie die Kentauren- und Amazonenkämpfe, zu jenem Bilderſchmucke des Frieſes gewählt wurden. »Um dieſelben mit der Tempelgottheit in Beziehung zu ſetzen, brachten die Künſtler eine Art von *deus ex machina* darauf an, indem ſie Apollo und Artemis auf einem Hirſchgeſpanne mitten unter die Kämpfenden ſtellten. Und doch konnte es«, fährt Roſs fort, »ſicher nicht an einheimiſchen Apolloſagen fehlen, die der Künſtler hätte darſtellen müſſen, wenn es eine unerläſsliche religiöſe Forderung geweſen wäre: den architektoniſchen Bilderſchmuck der Tempel ſo eng als möglich an die darin verehrte Gottheit und an örtliche Mythen anzuknüpfen.« Uns dagegen ſcheint es ſicherer und paſſender, einzugeſtehen, daſs wir nicht wiſſen, welches die religiöſen und religiös äſthetiſchen Gründe und welches die Localſagen und Traditionen waren, denen jene alten Künſtler in ihren Werken gefolgt ſind, als anzunehmen, daſs ſie nach Eingebungen ihrer Laune und Vorliebe in einer Angelegenheit willkürlich verfahren ſeien oder verfahren durften, bei der denn doch wohl die auftraggebende und den Tempel erbauende Stadt- oder Staatsgemeinde, deren Magiſtrate und Behörden, die Prieſter des Tempels u. ſ. w. ein Wort und zwar das entſcheidende mitzureden hatten.

Wir kommen ſchlieſslich zu den Bildwerken der Giebelfelder. Von ihnen geſteht nun freilich ſelbſt Roſs zu, daſs ſie im Gegenſatze zu den Metopen und Reliefs ein freies und ſelbſtändiges Verhältniſs zu dem Bauwerke hatten, dem ſie den ſchönſten Schmuck zu leihen beſtimmt waren. Denn während die Metopen, als rein architektoniſcher Schmuck, durchaus dienſtbar und nichts für ſich, ſondern Alles nur an ihrem Orte ſeien, waren die Giebelgruppen zunächſt freiſtehend, nicht wie jene mit der Architektur verbunden. Sie konnten ferner, wie er meint, ohne Beeinträchtigung ihrer

Wirkung auch an anderen Orten ſtehen, und endlich waren ſie überhaupt keine Nothwendigkeit für den Tempelgiebel, der nicht ſelten leer blieb, ohne daſs ein weſentliches architektoniſches Glied fehlte. Allein wenn es wahr iſt, daſs die Giebelgruppen, wie Roſs es ſchön ausdrückt, gleichſam die unſichtbaren Bewohner des Tempels gegenwärtig darſtellten und daſs ſie in ihrer Farbenpracht ſich abhebend auf dem tiefblauen Grunde des Tympanon (der innern Giebelwand) dem gläubigen Beſchauer einen Blick in die Wohnungen der ſeligen Götter zu eröffnen ſchienen, — wenn dieſe ſchöne künſtleriſche Motivirung des Giebelſchmuckes richtig iſt, und wenn, wie Roſs ſelbſt zeigt, die Mehrzahl der uns erhaltenen oder bekannten alten Giebelgruppen helleniſcher Tempel dafür ſpricht, ſo iſt damit auch der Stab gebrochen über eine Anſicht, welche Zufall und Willkür bei den höchſten und durchdachteſten Schöpfungen des kunſtbegabteſten Volks an die Stelle weiſer Ueberlegung und beabſichtigter Harmonie eines Ganzen ſetzt, — über eine Anſicht, welche unzuſammenhängendes Stückwerk annimmt ſtatt eines lebensvollen, in ſich zuſammenſtimmenden Organismus.

Es mag immerhin richtig ſein, daſs aus der Anweſenheit einer göttlichen oder heroiſchen Hauptfigur in einem Giebel ebenſo wenig gefolgert werden kann, daſs das Heiligthum dieſer Gottheit geweiht war, als umgekehrt aus der Abweſenheit einer ſolchen ein Schluſs für das Gegentheil gezogen werden darf. Allein die Frage nach dem Namen eines alten Tempels, von dem uns jetzt nur Trümmer übrig ſind, iſt eine ſolche, die dem Antiquar wichtig ſein mag, während ſie für den Kunſtfreund ohne Intereſſe iſt. Es mag ferner auch richtig ſein, daſs religiöſe Satzungen im engeren Sinne keinen Einfluſs geübt haben auf die Wahl der Süjets weder bei den Giebelfeldern, noch bei dem Bilderſchmucke der Frieſe und Metopen, und daſs in denſelben ebenſo wenig tiefſinnige religiöſe Geheimlehren ausgedrückt waren. Allein noch richtiger iſt es ohne Zweifel, daſs wir von dieſen Dingen ſehr

wenig wiſſen und wiſſen können. Roſs giebt zu, daſs der richtige Geſchmack der Baumeiſter und Bildhauer wohl häufig, vielleicht vorherrſchend, zum Schmuck der Giebelfelder ſolche Gegenſtände gewählt haben werde, in denen die Gottheit des Tempels handelnd auftrat, oder wenigſtens Gegenſtände, die dem örtlichen Sagenkreiſe der tempelbauenden Stadt oder Landſchaft angehörten. Er hatte nur noch einen Schritt zu thun, um ſeiner eigenen Anſicht entgegen auf die richtige Antwort in dieſer ganzen Frage zu kommen, welche, wenn wir nicht irren, alſo lautet: Alle Analogien von der Bildung und Organiſation eines griechiſchen Kunſtwerks aus allen Bereichen der verſchiedenen Künſte führen darauf hin, daſs die Griechen Nothwendigkeit, innern Zuſammenhang und harmoniſche Einheit eines Ganzen erſtrebt und erreicht haben. Daſs auch bei dem Kunſtwerke des Tempelbaues und ſeines Bilderſchmucks daſſelbe Streben ſie geleitet habe, dafür ſprechen die vorhandenen Reſte des herrlichſten aller griechiſchen Tempel. Beſcheiden wir uns da, wo wir den äſthetiſch religiöſen Zuſammenhang zwiſchen Tempel und Bildwerk nicht mehr zu enträthſeln vermögen, mit dem Spruche, den jedes Werk über Kunſt und Kunſtwerke der Alten an der Stirn tragen ſollte, daſs all unſer Wiſſen Stückwerk iſt und daſs die Tauſende von Tempeln, welche die alte griechiſche Welt bedeckten, kaum von einem Dutzend ſpärliche Trümmer oder armſelige Notizen übrig gelaſſen haben.

VIII.

DIE ÄGINETISCHEN BILDWERKE.

Die äginetiſchen Bildwerke*).

Gegenüber von Attika, etwa vier Meilen entfernt von ſeiner Küſte, hebt ſich die Inſel Aegina aus den blauen Fluthen des Saroniſchen Golfs empor. Der hellfarbige Boden des Eilandes, auf deſſen Oberfläche, kaum fünf deutſche Meilen im Umfange, mäſsige Hügel mit lieblichen Thalgründen abwechſeln, iſt an den Stellen, wo der meiſt ſteinige Gebirgsboden Anbau verſtattet, fruchtbar an Korn und reich an edlen Producten aller Art. Noch heute gedeiht dort die ſüſseſte Feige und die glänzende Olive nicht minder als zu jenen Zeiten, wo dies Inſelland bewohnt war von jenem mächtigen Volke doriſchen Stammes, deſſen Handelsſchiffe zur Zeit ſeiner Blüthe das ägäiſche Meer bedeckten, und das durch Unternehmungsgeiſt und Kunſtfleiſs sowohl als durch Freiheitsliebe und Tapferkeit mit Athen wetteifern durfte, bis es endlich nach langem Kampfe der mächtigeren Nebenbuhlerin erlag. Nicht ganz hundert Jahre, von der Mitte des ſechsten bis zur Mitte des fünften vorchriſtlichen Jahrhunderts, währte die Zeit von Aeginas Freiheit und gröſster Machtblüthe, aber ſie trieb die herrlichſten Früchte während dieſer kurzen Dauer. Damals stand ihre Seemacht der der Athener gleich und ihre trefflichen Segler hatten bei

*) Vgl. Braun II, S. 195 — 196. 257. 511. 538 ff. Lübke S. 98 bis 102. — Abbildungen bei Müller-Wieſeler I, Taf. 6. 7. 8. 8b. Overbeck Fig. 15. 16. 17. Lübke Fig. 45 — 50.

Artemiſium und Salamis einen Hauptantheil an der Rettung Griechenlands. Die reiche Perſerbeute ward nach Aegina verkauft und vermehrte den Reichthum des rührigen Handelsvolks, das die erſten Silbermünzen in Hellas prägte, Colonien und Factoreien in den entlegenſten Ländern gründete und ſeine Induſtrie und Kunſt zur Stufe höchſter Vollendung emporhob. Damals zählte das kleine Inſelland auf ſeinen kaum drei deutſchen Quadratmeilen mit Einſchluſs der in ſeinen Fabriken beſchäftigten ungeheuren Sklavenmenge über eine halbe Million Einwohner, alſo ebenſo viele Hunderttauſende wie heute Tauſende. Aegina war für Athen bald ein Gegenſtand der Eiferſucht, wie Karthago für Rom. »Ehe Aegina nicht nieder iſt«, hatte Perikles geſagt, »kann Athen ſein Auge, den Piräus, nicht ordentlich brauchen!« Und ſo geſchah es. Schon ein Menſchenalter, nachdem beide vereint den aſiatiſchen Erbfeind glorreich bekämpft hatten, brach dieſe Eiferſucht in blutigen Bruderkriegen aus. Eine groſse Seeſchlacht entſchied das Schickſal des wackeren Inſelvolks. Siebzig ihrer Schiffe wurden genommen, die Hauptſtadt belagert und zur Uebergabe gezwungen, Land und Volk von den Athenern unterworfen und zinsbar gemacht. Als aber wiederum ein Menſchenalter ſpäter der groſse Vernichtungskampf zwiſchen Athen und Sparta, zwiſchen dem joniſchen und dem doriſchen Stamme im peloponneſiſchen Kriege begann, da vertrieben die Athener, von den unterworfenen doriſchen Aegineten Gefahr befürchtend, alle Bewohner der Inſel aus ihrer Heimath und bevölkerten das Eiland mit ihren Coloniſten. Die Vertriebenen fanden Aufnahme im doriſchen Peloponnes und gründeten ſich dort zu Thyrea, einem Gau an der Küſte des argoliſchen Meerbuſens, eine neue Heimath. Aber auch dieſe Zufluchtſtätte eroberten und zerſtörten die Athener ſieben Jahre ſpäter. Als dann das vergeltende Geſchick Athen ſelber ereilte, führte wohl Lyſander den Reſt der Vertriebenen aus der Zerſtreuung zurück in die alte Heimathinſel. Aber die Blüthe Aegina's war dahin. Die Könige von Mace-

donien und Pergamos, die Aetoler und zuletzt die Römer beherrſchten ſie abwechſelnd. Im Mittelalter finden wir abendländiſche Herzöge von Aegina, dann ſpäter venetianiſche Statthalter. Der franzöſiſche Reiſende, Jacob Spon, der die Inſel im Jahre 1675 beſuchte, fand an der Stelle, wo einſt die prächtige Hauptſtadt lag, nur noch ein elendes Dorf mit einer zertrümmerten Burgveſte. Aber noch ſchimmerten durch das Grün des Bergwaldes dem Beſucher die Säulen des herrlichen Tempels entgegen, unter deſſen Trümmern anderthalb Jahrhunderte ſpäter die erſten ſicheren Reſte äginetiſcher Kunſt der beſten Zeit wieder ans Licht gezogen wurden. Man hielt dieſen Berg lange für den Berg Panhellenios und die Säulen für Reſte des panhelleniſchen Jupitertempels, deſſen Pauſanias allein auf dieſer Inſel gedenkt. Später aber zeigte ſich, daſs jener Berg Panhellenios von Pauſanias in die Mitte der Inſel geſetzt werde, und bei genauerer Unterſuchung fand ſich derſelbe wirklich als die höchſte Spitze der Inſel noch mit einigen Bautrümmern bedeckt, während die Anhöhe, welche die Säulen dieſes zweiten, in Pauſanias' Reiſebeſchreibung gar nicht erwähnten Tempels trägt, nicht weit vom Ufer, Athen zugewendet, gelegen iſt. Seitdem führt der Tempel den Namen eines Minerventempels, und ſeine Entdeckung lieferte nur einen neuen Beweis, wie viel reicher an Bau- und Bildwerken Griechenland ſelbſt noch zur Zeit des Pauſanias war, als unmittelbar aus dieſem Schriftſteller hervorgeht.

Es war im Jahre 1811, als eine Geſellſchaft deutſcher, engliſcher und däniſcher Kunſtforſcher, beſtehend aus den Herren von Stackelberg, Bröndſtedt, Cockerell, Forſter, Linckh und von Haller, dieſe Entdeckungen machte, welche über die Geſchichte der griechiſchen Kunſt ein ganz neues Licht verbreiten ſollten.

Auf jener Anhöhe, von deren Gipfel der Blick über die blaue Meeresfläche ſchweifend, ganz Attika von Eleuſis bis zum Vorgebirge von Sunium, Athen und ſeine Akropolis, den ſaroni-

ſchen Golf und zahlreichen Inſeln des Archipels beherrſcht — auf dieſer Höhe erheben ſich noch heute, von gewaltigen Teraſſenmauern getragen, auf einer Plattform die Säulenreſte des prächtigen Tempels, den einſt das kunſtreiche Volk der Aegineten der Tochter des Zeus geweiht und den es ausgeſchmückt hat mit Werken der altberühmten Kunſt ſeines Stammes. Dieſer Tempel gehört zu den älteren doriſchen Bauwerken, die uns auf dem Boden Griechenlands übrig geblieben ſind. Seine Erbauung hat man in die Zeit Solon's setzen wollen, sie gehört unzweifelhaft einer Periode an, in welcher die Kunſt der Plaſtik noch einiges von dem gemeinſamen Stile der älteſten Kunſt bewahrte, deren Formen auf dem ganzen groſsen Ländergebiete vom Nil und Euphrat bis an die Tiber und nach Sicilien verbreitet waren. Das Innere des Tempels und die nächſten Umgebungen fanden jene Kunſtforſcher, welche denſelben auszumeſſen und zu zeichnen unternommen hatten, mit Schutt und Steinblöcken bedeckt und von Geſträuch und Buſchwerk maleriſch umwuchert. Als ſie bei ihren Nachgrabungen das Baum- und Buſchwerk niederhauen und die Stämme wegnehmen lieſsen, fanden ſie an den beiden Giebelſeiten die zum Theil wohlerhaltenen Reſte der Statuengruppen, welche einſt das öſtliche und weſtliche Giebelfeld des Tempels geſchmückt hatten. König Ludwig, damals noch Kronprinz von Bayern, kaufte den Fund für 10,000 venezianiſche Zechinen und verhinderte ſo, daſs dieſe koſtbaren Reſte alter Kunſt den Weg nach England nahmen. Der Bildhauer Wagner, welcher den Kauf abgeſchloſſen, führte dieſelben nach Rom, wo es den Anſtrengungen und der Geſchicklichkeit zweier Künſtler, des Italieners Joſeph Franzoni und des Deutſchen Ludwig Kaufmann gelang, die zertrümmerten Körpertheile von ſiebzehn Figuren wieder zuſammenzuſetzen, welche gegenwärtig die Zierde der Glyptothek zu München bilden. Zwei derſelben ſtanden als Schmuck auf der Spitze des einen Giebels; von den anderen beiden, welche in gleicher Weiſe die Spitze

des zweiten Giebels zierten, ſind nur Bruchſtücke der einen gefunden. Die Geſammtzahl der Figuren aus den Giebelfeldern wird auf dreiſsig geſchätzt, von denen funfzehn jetzt faſt vollſtändig hergeſtellt ſind.

Die eine dieſer Giebelgruppen, die den weſtlichen oder hinteren Fronton des Tempels ſchmückte, iſt vollſtändig erhalten bis auf eine einzige Figur, und auch dieſe iſt nach den aufgefundenen Fragmenten und aus der Vergleichung der Gruppe des vorderen Giebelfeldes leicht in der Phantaſie zu ergänzen.

Jene erſtgenannte Gruppe ſtellt eine Scene dar aus dem gröſsten aller helleniſchen Heldenkämpfe, aus dem Kriege der Griechen gegen Troja, in welchem die Stamm- und Schutzheroen der Aegineten, die Aeakiden Achilleus, Ajas, Telamon's Sohn, und Neoptolemos den gröſsten Ruhm erwarben. Aeakos, der erſte mythiſche Herrſcher der Aegineten, war ein Sohn des Zeus und der Aegina, welche der Inſel den Namen gab. Zeus ſelber hatte für ſeinen Sohn das ureingeborne Volk der Inſel, jene Myrmidonen, geſchaffen, deren Name ſo trefflich paſst für das ameiſenfleiſsige und betriebſame Geſchlecht der Aegineten, denn *myrmex* heiſst auf griechiſch die Ameiſe. Darum ward Aeakos als Halbgott verehrt auf Aegina und zahlreiche Geſänge des Dichters Pindar, äginetiſchen Siegern in den nemeiſchen und iſthmiſchen Kampfſpielen geweiht, feierten in hiſtoriſcher Zeit den Ruhm des Heros Aeakos und ſeiner herrlichen Nachkommen, zu denen ein Telamon und Peleus, ein Ajas, Achill und Pyrrhos (Neoptolemos) gehörten, von deren Stamme entſproſſen zu ſein ſelbſt der groſse Alexander noch ſich rühmte. Was Wunder alſo, daſs die Aegineten den Tempel der Lieblingstochter ihres Schutzgottes als ein Nationaldenkmal mit Darſtellungen ſchmückten, welche den Ruhm der Heroen ihres Landes, der Nachkommen der Götter ſelbſt verherrlichten! War ein ſolches Verfahren doch allgemeine Sitte und Regel in Hellas für den Schmuck der Heiligthümer und Tempel durch die Werke der bildenden Kunſt.

Die dargeſtellte Scene iſt der Kampf der Griechen und Trojaner um die Leiche des Achilleus, denn ein Aeakide, Ajas, Telamon's Sohn, war es, der durch ſeine Tapferkeit den Andrang der ſiegreichen Troer zurückhielt und den Leichnam errettete vor der Schmach, in des Feindes Hände zu fallen. Andere haben an den ähnlichen Kampf um die Leiche des Patroklos gedacht. Doch iſt die erſtere Anſicht wahrſcheinlicher. Der Heldenmuth, mit welchem Ajas die Leiche des gefallenen Achilleus ſchirmte, ward im Alterthum zu den glänzendſten Thaten der Aeakiden gerechnet. Gerade dieſe That iſt es, welche Pindar in einem dieſer Gruppe ganz analogen Geſange zum Ruhm Aegina's und der Aeakiden hervorhebt. Denn hier war es, wo Ajas ſich tapferer zeigte, als ſein ſpäter ihm vorgezogener Rival Odyſſeus:

» — als hart ſie bedrängte der Kampf
In des Schlachtſpeers mordabwehrender Macht,
Da Achilleus ſterbend ſank.«

wie Pindar ſingt in der achten nemeiſchen Hymne.

Die Compoſition dieſer Gruppe iſt von groſser Schönheit, edelſter Einfachheit und geſchickteſter Benutzung des architektoniſch gegebenen Raumes. Sie konnte um ſo leichter wieder hergeſtellt werden, weil einmal die Lage, in welcher man die durch ein Erdbeben von ihrer Höhe herabgeſtürzten Figuren fand und ſodann die verſchiedene Gröſse der Figuren ſichere Anhaltspunkte boten. In der Mitte und demnach an der höchſten Stelle des Giebels ſteht Minerva. Rechts von ihr gruppiren ſich die kämpfenden Griechen, die den gefallenen, der Göttin zunächſt liegenden Achilleus zu ſchirmen eilen; links die trojaniſchen Krieger, den Leichnam des tödtlich verwundeten Helden zu gewinnen trachtend. Minerva iſt die einzige Figur, welche etwas über Lebengröſse hoch iſt, während alle übrigen mehr oder weniger unter dieſem Maaſse gehalten ſind. Dieſe verhältniſsmäſsig geringe Gröſse

erklärt ſich zum Theil aus der geringen Höhe des Tempels, der, bei weitem kleiner als der doriſche Haupttempel zu Päſtum, nur die Höhe eines mäſsigen Wohnhauſes in unſeren Städten zeigte. Die Göttin erſcheint in voller Tracht und Rüſtung mit langem bis zu den Füſsen niederfallendem, künſtlich gefälteltem Gewande. Das Haupt umſchlieſst ein enganliegender Helm ohne die hohe Wölbung, welche für die Helme der Minervenköpfe ſpäterer Zeit bezeichnend iſt. Es iſt dies dieſelbe Helmform, welche ſich auch an einem Minervenkopfe der florentiniſchen Gallerie wiederfindet, der von allen vor der Auffindung der Münchener Aegineten bekannten Werken griechiſcher Plaſtik am ſicherſten für äginetiſche Arbeit gehalten wurde. Die Aegis, welche die Bruſt der Göttin bedeckt, erſcheint hier noch in ihrer urſprünglichen eigenthümlichen Form als glattes Fell, auf welche die Schuppen durch Malerei dargeſtellt werden ſollten. So ſteht ſie da, den Schild an der Linken, den Speer in der Rechten, in einer Stellung, die vom Kopf bis auf die Knie ganz gerade vorwärts gerichtet *(en face)*, von da abwärts ganz nach der Seite *(en profil)* gewendet iſt. Keiner dieſer beiden Theile, allein geſehen, läſst dieſe Richtung des anderen vermuthen, und ſchon Wagner meint, daſs es ſchwer zu errathen ſein möchte, was den Künſtler zu dieſer Sonderbarkeit bewogen habe. Doch habe ich dieſelbe Eigenthümlichkeit der Stellung bei den Figuren der Selinuntiſchen Tempelreliefs zu Palermo hervorgehoben und auf einem Relief von Niniveh im Louvre wahrgenommen. Sie iſt orientaliſchen Urſprungs, und ging z. B. bei den ägyptiſchen Reliefs aus dem naiven Streben hervor, der Relieffigur die Allſeitigkeit der freiſtehenden Statue zu verleihen. Minerva's Antlitz zeigt die alterthümlich ſtarre, ausdruckloſe Ruhe. Sie iſt offenbar nur ein Tempelſymbol für den Beſchauer, für die Kämpfenden ſelbſt als unſichtbar gedacht.

Zur Rechten der Göttin, die mit leiſe geſenktem Haupte, die Arme nur wenig gehoben, auf den Vorgang niederſchaut, liegt Achilleus oder Patroklos. Er iſt tödtlich verwunde

und ſterbend dargeſtellt, auf die rechte Hand geſtützt, mit der Linken den Schild ein wenig hebend. Stellung und Muskelſpiel ſind von erſtaunlicher Wahrheit, und die Haltung des unter der Schwere des Helms matt geneigten Hauptes erinnert an das rührende Bild Homer's, das dieſelbe Situation veranſchaulicht in den Verſen*)

»So wie der Mohn zur Seite das Haupt neigt, welcher im Garten
Steht vom Wuchse belaſtet und Regenſchauer des Frühlings:
Alſo neigt' er zur Seite das Haupt vom Helme beſchweret.«

Nur am Kopf, an den Fingern und Zehen iſt ergänzt, alle übrigen Theile unverſehrt und mit Ausnahme der von der Erdfeuchtigkeit zerfreſſenen Stellen an der rechten Bruſt und Schulter ſo friſch und trefflich erhalten, als wären ſie eben erſt aus des Künſtlers Hand hervorgegangen. Sie iſt nicht nur die beſterhaltene, ſondern auch die am vollkommenſten gearbeitete unter allen Figuren, und ein Künſtler wie Wagner trug kein Bedenken, ſie den Arbeiten perikleiſcher Zeit an die Seite zu ſtellen. Auf der linken Seite der Göttin iſt zunächſt eine Lücke in der Gruppe. Sie war ausgefüllt durch einen jungen troiſchen Helden, der ſich zu dem hingeſunkenen Helden niederbog, um ihn an den Füſsen herüberzuziehen auf die Seite der Trojaner. Dadurch, daſs der Künſtler dieſe beiden der Göttin zunächſt befindlichen Figuren niedrig hielt, erreichte er nicht nur den Vortheil, daſs die ganze Geſtalt der Minerva frei geſehen werden konnte, ſondern auch, daſs ihre Gröſse ſcheinbar über das wirkliche Maſs erhöht wurde.

In den jetzt auf beiden Seiten folgenden je vier und vier Kriegerfiguren iſt auf der trojaniſchen Seite der anſtürmende Angriff, auf der griechiſchen die abwehrende Vertheidigung ſehr gut ausgedrückt. Zunächſt folgen auf beiden Seiten je ein zum Angriff vorſchreitender Krieger, mit Helm und Schild gerüſtet, in der Rechten den Speer zum Stoſse ſchwin-

*) Il. VIII, 306 ff.

gend. Hinter ihnen kniet je ein Speerbewaffneter, der Troer mit erhobener, der Grieche mit tiefgehaltener Lanze, im Begriff, einen Wurf auszuführen. Es folgt je ein knieender Bogenſchütze, der troiſche Paris, den Pfeil abſendend, der griechiſche Teucer, die Sehne ſpannend. Paris iſt ganz wie ihn Homer darſtellt, der geſchmeidige Bethörer der Helena, in phrygiſcher Mütze und morgenländiſcher, enganliegender Kriegstracht. Zuletzt, am äuſserſten Ende des Giebeldreiecks, liegen als Opfer des Kampfes zwei Verwundete hingeſtreckt, der Grieche einen Pfeil aus der Bruſt ziehend, der Troer eine Wunde am linken Schenkel mit der Hand bedeckend. Sie bilden den natürlichen Abſchluſs der Gruppe, welche, der Form des nach beiden Seiten hin abnehmenden Giebeldreiecks entſprechend, die vollkommenſte architektoniſche Symmetrie mit der möglichſten Mannigfaltigkeit innerhalb dieſer Ebenmäſsigkeit vereinigt.

Die Gruppe des zweiten Giebels, von welcher nur fünf Statuen erhalten ſind, ſcheint von ganz gleicher Anordnung geweſen zu ſein. Die Kunſtforſcher haben ſie gedeutet als Darſtellung eines Kampfes, welchen Hercules und Telamon bei dem Zuge gegen den trojaniſchen König Laomedon um den Leichnam des Oïkles beſtanden.

Ein günſtiges Geſchick hat es gefügt, daſs wir von dieſen koſtbaren Reſten älteſter helleniſcher Kunſt die genaueſte Beſchreibung und zwar vor ihrer Reſtauration und theilweiſen Ergänzung, durch die Aufzeichnungen eines Mannes beſitzen, der ſelbſt plaſtiſcher Künſtler und wohlvertraut mit dem Alterthume vorzugsweiſe befähigt war, den erſten Eindruck jener Werke ſcharf und richtig wiederzugeben, während er zugleich als Bildhauer und Künſtler von Fach in ſeiner Detailſchilderung auch das scheinbar Unbedeutendſte ſeiner Aufmerkſamkeit nicht entgehen lieſs. Dieſe Beſchreibung Wagner's, von Schelling herausgegeben und mit Anmerkungen begleitet (1817), liefert über die Art und die Entwickelungsgeſchichte der äginetiſchen Kunſt die wichtigſten Aufſchlüſſe.

In Sachen der Kunſt gebührt dem ausübenden Künſtler und ſeinem Urtheile überall da eine Hauptſtimme, wo es ſich darum handelt, das Eigenthümliche in der äuſseren Form und Behandlung zu erkennen und auszuſprechen. Dies iſt von Wagner im Betreff des Stils dieſer Figuren in einer ſo vortrefflichen Weiſe geſchehen, daſs uns nichts übrig bleibt, als ſein Auge zu dem unſrigen zu machen.

Er fand zunächſt alles Nackte an dieſen Figuren, mit alleiniger Ausnahme der Köpfe, in einer ſolchen Naturwahrheit gearbeitet und dargeſtellt, wie man ſie bei den ſogenannten etruriſchen oder altgriechiſchen Werken, mit denen ſich ihm zuerſt die Vergleichung aufdrängte, ſelten oder nie antreffe. Dieſe treueſte Nachahmung der Natur geht bis auf alle Kleinigkeiten und Zufälligkeiten der Haut, und iſt ohne das geringſte Streben die Natur zu idealiſiren. Sie iſt aber nicht mager, holzig oder wiſſenſchaftslos, wie bei anderen Werken alter und neuer Kunſt, ſondern ſie iſt eine wohlverſtandene Nachahmung der ſchönen Natur, vereinigt mit der vollkommenſten Kenntniſs der Knochen und Muskeln, Sehnen und ſonſtigen feineren Theile des Körpers. Das Ergebniſs einer ſolchen Behandlungsweiſe iſt eine bis zur Täuſchung gehende Natürlichkeit der ſo gearbeiteten Glieder, eine Natürlichkeit, die, wie Wagner wiederholt bemerkt, ſogar bei einigen Theilen etwas unheimliches hat, »ſo daſs man ſich ſcheuet, ſie anzufühlen.«

Die Proportionen der Figuren ſind ſchlank, die Hüften etwas ſchmal, die Beine etwas zu lang, zumal gegen die Arme gehalten, ſonſt aber durchaus wohlgeſtaltet. Die Stellungen voll Leben und Bewegung, haben dabei doch eine gewiſſe Steifheit, wie wir dieſelbe auch in den Bildern der alten Italiener Giotto, Maſaccio, Pinturicchio, Pietro Perugino u. A. finden, mit denen dieſe äginetiſchen Figuren das naive und doch noch etwas unbehülfliche Gepräge theilen. Die Gewänder, mit groſsem Geſchmack und unglaublichem Fleiſse ausgeführt, ſind in den künſtlich gelegten und ge-

preſsten Falten noch durchaus conventionell. Was von Wagner weiter über gewiſſe anatomiſche Eigenthümlichkeiten, wie die Geſtaltung der Kniee und der Fuſszehen, bemerkt wird, können wir als minder weſentlich für unſere Betrachtung übergehen. Bei weitem wichtiger iſt dagegen die Frage, welche ſich beim Anblick der Köpfe und des Geſichtsausdrucks dieſer Figuren aufdrängt. Beide ſtehen nämlich in auffallendem Gegenſatze zu den übrigen Körpertheilen. Denn während die letzteren von aller conventionellen Behandlungsweiſe frei, wie die Natur ſelbſt, oder wie über die Natur abgeformt erſcheinen, und das feinſte Verſtändniſs des menſchlichen Körpers zum Staunen der heutigen Künſtler verrathen, zeigt ſich in der Behandlung der Köpfe und des Geſichtsausdrucks eine conventionelle Form und typiſche Starrheit, die in keiner Weiſe mit jener, bei den übrigen Körpertheilen bewährten Freiheit und Einſicht in Einklang ſteht, vielmehr auf eine viel ältere Kunſtepoche zu deuten ſcheint.

Zunächſt fehlt den Köpfen und dem Geſichtsausdruck faſt jede Spur von Eigenthümlichkeit und charakteriſtiſcher Unterſchiedenheit. Von der Minerva bis zum letzten der Krieger ſehen ſich alle ähnlich wie Brüder und Schweſtern. Es iſt ein und dieſelbe, nur nach Alter und Geſchlecht modificirte Geſichtsform: dieſelben ſtark hervorliegenden, etwas in die Länge gezogenen Augen, dieſelben hervorſpringenden, ſcharf geränderten Lippen, daſſelbe übermäſsig voll hervortretende Kinn, dieſelbe Unverhältniſsmäſsigkeit der Länge des unteren Geſichtstheils vom Ende der Naſe bis zur Spitze des Kinns, und der Kürze des oberen, von der Naſenwurzel bis zur Oberlippe. Der Geſichtsausdruck iſt gleichfalls bei allen ohne Unterſchied derſelbe: weder Sieger noch Beſiegter, weder die Kämpfenden und Vordringenden, noch die Verwundeten und Sterbenden zeigen eine Spur leidenſchaftlicher Erregtheit, oder ſchmerzvoller Empfindung, ſondern über allen Geſichtern ſchwebt ein und dasſelbe ſeelenloſe Lächeln, das gleichſam die gewaltſame

Erregtheit der Scene und Handlung ſelbſt zu ironiſiren ſcheint.

Woher dieſer Widerſpruch?

Die Beantwortung dieſer Frage ſteht in genauem Zuſammenhange mit der Entwickelungsgeſchichte der geſammten helleniſchen Plaſtik. Es war nicht Unzulänglichkeit der Kunſt und Einſicht, welche die alten Meiſter dieſer Werke ſo verfahren liefs: dafür bürgt die bewundernswürdige Kenntnifs des menſchlichen Körpers, die ſich in allen übrigen Theilen deſſelben bewährt. Es war vielmehr die religiöſe und politiſche Volksempfindung, welche ihnen hier eine Beſchränkung auferlegte, jene ſo natürliche und zu allen Zeiten vorkommende Empfindungsweiſe des Volks, die ſich in der Kunſt wie im Leben das Altgewohnte und Altväteriſche nur ſchwer und langſam rauben läſst. Diese einfältig treuherzige Anhänglichkeit an das Hergebrachte, wie ſie ſich beſonders in kleinen Republiken bildet, wurzelte tief genug ſelbſt in dem joniſch flüchtigeren, attiſchen Volksſtamme, um noch nach den Perſerkriegen zur Zeit des Perikles und Phidias in der Bruſt einzelner Männer von altem Schrot und Korn fortzuleben, deren Empfindungen und deren Liebe zur alten guten Zeit, welche einſt »die Marathonskämpfer erzogen«, der Komödiendichter Ariſtophanes in ſeinen »Wolken« einen ſo beredten Ausdruck verlieh. Um wie viel mehr muſste dieſe Sinnesweiſe vorherrſchen in der kleinen Inſelrepublik Aegina, deren Volk zähen, doriſchen Stammes ſeiner ganzen Art nach in Sitte und religiöſem Weſen dem Alten, Hergebrachten, Gewohnten treue Anhänglichkeit bewahrte. »War es nicht natürlich, wenn ſie in den bildlichen Darſtellungen ihrer Götter und Helden die gewohnten und geliebten Züge der Ahnherren und der alten Götterbilder, den alten Schnitt der Haare und die Form der Kleidungen von den Künſtlern ſelbſt zu einer Zeit noch forderten, wo die Kunſt bereits im Stande war, Mannigfaltigkeit der Charaktere und des Ausdrucks in den Geſichtern und Köpfen und überhaupt freiere, natur-

gemäſsere Formen hinzuſtellen?« Es iſt derſelbe Zug religiöſer Volksanſchauung, welcher auch heute noch bei einer ſogenannten ſchwarzen Mutter Gottes oder bei beſtimmten, heiligen und wunderthätigen Bildern den Künſtler, der ſie neu verfertigen ſoll, zwingt, dort die Geſichtsfarbe und hier den herkömmlichen Schnitt der Geſichter zu bewahren. So mochten auch die alten Künſtler in einer Zeit, die noch am Alten hing, wohl zuerſt den Körper von ſeiner ſteifen Form erlöſen und ihm Leben, Bewegung und Wahrheit verleihen, während ſie nicht wagten, an dem althergebrachten Typus des Kopfes und Geſichts eine Aenderung vorzunehmen, deren Verſuch als frevelhafter Angriff gegen althergebrachte, vaterländiſche Sitte, ja gegen die Religion ſelbſt angeſehen werden konnte, mit der damals die Kunſt noch eng verbunden war. Ueberall aber, wo dies noch der Fall iſt, bleibt auch die Kunſt noch unfrei. Erſt durch Ablöſung von Dogma und Satzung gelangt ſie zur Freiheit und Selbſtändigkeit, indem ſie die letzten feſſelnden Schranken der Tradition durchbricht, und ſich voll und ganz der veredelten Natur und Wirklichkeit in die Arme wirft. Das beweiſen die Venus von Milo und der Apoll vom Belvedere auf heidniſchem Boden nicht minder, als zweitauſend Jahre ſpäter Rafael's Madonna di San Siſto und Tizian's Magdalena.

Ein Ueberreſt ſolcher Unfreiheit iſt nun bei dieſen äginetiſchen Bildwerken auch jenes Lächeln, das bei allen Figuren ohne Ausnahme an der Stelle des verſchiedenartigen, durch die Situation der Einzelnen geforderten Seelenausdrucks erſcheint.

Wir haben früher die äginetiſchen Kunſtwerke mit den Schöpfungen der altitalieniſchen Maler, mit den Werken Giotto's, Pinturicchio's und Pietro Perugino's verglichen. Dieſe Vergleichung zeigt aber neben der Aehnlichkeit zugleich eine ſehr auffallende Verſchiedenheit. In jenen Werken der älteren italieniſchen Meiſter finden wir nämlich die Köpfe bereits mit groſser Anmuth zum reinen Ausdrucke eines frommen,

in ſich beſeligten Gemüthes gebildet, während die anderen Theile noch vielfache Mängel und Verſäumniſs zeigen. Umgekehrt iſt es in den älteſten uns erhaltenen Werken der griechiſchen Plaſtik. Die bildende Kunſt in Griechenland hat zuerſt den Körper vollendet, ehe ſie daran ging, zuletzt auch das Geſicht zu veredeln. Woher dieſer merkwürdige Gegenſatz? Offenbar aus der Verſchiedenheit der Weltanſchauungen beider Zeiten. Jene Meiſter der chriſtlichen Kunſt waren allein oder doch vorzugsweiſe darauf gerichtet, den Ausdruck der Andacht und Frömmigkeit und in ihm das Gefühl darzuſtellen, das ihre ganze Zeit erfüllte und durchdrang. Das aber lieſs ſich nur erreichen, indem ſie alle Kraft auf den Ausdruck des Angeſichts, den Spiegel der Seele, wendeten, dem alles Uebrige um ſo mehr untergeordnet blieb, als ja der Leib ſelbſt nach der Anſchauung des chriſtlichen Spiritualismus weſentlich mit der Sünde behaftet, und ſeine Kaſteiung, Schwächung und Ertödtung, nicht seine Pflege und Ausbildung zu vollendeter Kraft und Schönheit für ein Gott wohlgefälliges Werk galt. Umgekehrt war es bei den alten Griechen. Erſt der Leib und dann die Seele mit ihm und durch ihn, kann als Wahlſpruch gelten für ihren hiſtoriſchen Entwickelungsgang im Groſsen und Ganzen, wie im Einzelnen und Individuellen. Was bei Homer jener Fürſt der Phäaken ſagt*):

»Denn kein gröſserer Ruhm iſt dem Menſchen, ſo lang' er noch lebet,
»Als den der Füſse Gewalt und der Hände Kraft ihm erſtrebet!« —

das galt noch lange durch das ganze helleniſche Alterthum. Dazu geſellte ſich die fromme Scheu vor Aenderung des Hergebrachten, das beharrliche Feſthalten an der Weiſe der Altvorderen. Und als die Kunſt neben den Göttern zuerſt zur Verherrlichung ihrer Tempel auch Menſchen dar zuſtellen begann, behielt ſie für die Geſichtsbildung der letzteren noch lange dieſelbe Darſtellung bei, welche für die der erſteren

*) Odyſſee VIII, 147.

zum feſten Typus, zur Uebereinkunft heiliger Satzung durch die Religion geworden war. Ja, ſie muſste es thun, ſchon um nicht die Menſchengeſtalten und ihre Geſichtszüge durch reinere Formen und gröſsere Naturwahrheit des Ausdrucks in Widerſpruch und Disharmonie zu bringen mit der dargeſtellten Gottheit, deren Geſichtsbildung die religiöſe Ehrfurcht zu bewahren gebot. Dies iſt der richtige Sinn deſſen, was man durch den Ausdruck des »Conventionellen« in der Kunſt zu bezeichnen pflegt: ein bewuſstes Feſthalten altgeheiligter Formen. Noch von Myron, dem Zeitgenoſſen und Mitſchüler des Phidias, ſagt Plinius, daſs er, der die Körper zu ſo hoher Vollendung ausarbeitete, in dem Geſichte das Gemüth nicht ausdrückte.

Was nun jenen Ausdruck des Lächelns bei unſeren Aegineten betrifft, ſo begnügten ſich bisher die Kunſthiſtoriker daſſelbe zu erwähnen, ohne einen Verſuch zur Erklärung zu machen. Selbſt noch Schnaaſe ſpricht eben nur von dem »ſteifen, bedeutungsloſen Lächeln« bei den Werken dieſer älteſten Kunſtepoche. »An Seelenausdruck,« ſetzt er hinzu, »ward noch nicht gedacht.« Aber das Lächeln iſt ja doch ſelbſt ſchon Seelenausdruck! Und bedeutungslos mag es wohl uns erſcheinen, aber doch ſicher nicht den Künſtlern, welche es ſchufen und bei allen ihren Geſtalten ſo feſtſtehend beibehielten. Näher kam ſchon der Wahrheit Anſelm Feuerbach, der in ſeinem vaticaniſchen Apollo dies Lächeln aus dem Beſtreben erklärte, »die Götter den Menſchen möglichst nahe zu bringen.« Dieſem Zwecke, meint er, war kein Ausdruck angemeſſener, als der, wodurch das Erſcheinen des Gottes das Annahen eines befreundeten Weſens ward, und lange Zeit blieb dieſer Zug des Lächelns die einzige Miene, durch welche die Statue ſich als das Bild eines empfindenden Weſens kund gab. Er ſei endlich, ſtatt unmittelbarer Ausdruck eines beſtimmten Seelenzuſtandes zu ſein, ein bloſs willkürliches, ſymboliſches Zeichen der Beſeelung und eben deshalb nicht nur bei den Göttern, ſondern auch bei dem

Geſichtsausdruck der Menſchen, und zwar ohne Unterſchied der Situation, angewendet worden.

Man ſieht, dieſe Erklärung leidet an mehrfachen weſentlichen Mängeln. Denn wollte man ſie auch für die Götter gelten laſſen, obſchon ſie auch hier zu eng erſcheint — ſo bleibt doch die Uebertragung deſſelben Geſichtsausdrucks auf die Menſchen ein ungelöſtes Räthſel.

Ich denke mir die Sache ſo. Alle dieſe älteſten plaſtiſchen Bildwerke dienten Cultzwecken, waren Zierde und Schmuck von Göttertempeln und ſtanden mit der Verehrung der Götter ſelbſt, welche in dieſen Darſtellungen immer eine bedeutende Stelle einnehmen, in engſtem Zuſammenhange. Sicher alſo war auch die Bedeutung jenes Geſichtsausdrucks eine religiöſe. Menſchliches Leiden und menſchliche Leidenſchaft, Zorn, Wuth, Schmerz, Verzweiflung, die Schauer des Todes, wenn auch durch die Situation gefordert, in ſolchen Darſtellungen naturgemäſs auszudrücken, muſste der alten, frommen Scheu des helleniſchen Geiſtes widerſtreben, ja es muſste ihr gleichſam als eine Befleckung und Verunreinigung der Götter und ihres Heiligthums erſcheinen. Und ſo war denn dieſes Lächeln vielmehr ein künſtleriſch religiöſer Euphemismus, ein Erzeugniſs deſſelben Sinnes, der auch die furchtbar rächenden Gottheiten die »Wohlgeſinnten«, die Eumeniden, nannte. Ich möchte damit auch das vergleichen, was man im Homer die epiſche Ruhe nennt, mit welcher der ſchaffende Geiſt des Dichters über dem Endlichen ſteht, deſſen Erſcheinung, deſſen Leben und Vergehen er ſchildert.

Allerdings verfuhr alſo der helleniſche Künſtler dieſer älteſten epiſchen Periode der Kunſt, wenn er, wie hier bei dem Tempel von Aegina, eine Scene zur Verherrlichung der Gottheit und der Stammesheroen ſeines Volkes darzuſtellen hatte, im eigentlichen Sinne des Wortes ſymboliſch. Er ſtreifte von dem endlichen, irdiſchen Vorgange, wie hier bei der Darſtellung des wilden Kampfes um die Leiche des gottgeliebten Helden, alles dasjenige ab, was als Ausdruck menſchlicher

Leidenſchaft, als Zeichen der Schwäche menſchlicher Natur der endlichen Wirklichkeit angehört, und verlieh dafür ſeinen Geſtalten das ruhige Lächeln als ein Zeichen ihrer Idealität, ihres gereinigten und verklärten Daſeins im Kunſtgebilde. Er konnte dies aber um ſo eher, oder vielmehr, es blieb ihm zur Erreichung ſeiner religiöſen Intention kein anderer Ausweg übrig, je weniger noch der volle Sinn für die Schönheit der menſchlichen Natur und die Bedeutung des Charakteriſtiſchen der Kunſt jener Zeit überhaupt erſchloſſen war. Erſt als der Gedanke ſich in Bildung und Kunſt zur vollen Schönheit und zu dem ganzen Adel der vollen Menſchlichkeit erhoben hatte, mußte auch in der Plaſtik das Symboliſche der Sache ſelbſt, das Abſtracte, religiös Euphemiſtiſche der künſtleriſch gemäſsigten Wahrheit des wirklichen Ausdrucks weichen. Eine Analogie hierzu bilden die Darſtellungen der Minerva aus der griechiſchen Kunſtperiode vor Phidias, in welchen ſich das Lebhafte, ja Heftige der Bewegung verbunden findet mit ruhiger Zierlichkeit wohlgeordneter, ſymmetriſcher Gewandfalten. Auch hier lag wohl dieſelbe Symbolik, derſelbe Euphemismus zum Grunde. Die ſtürmiſche Bewegung der Göttin iſt eben eine göttliche. Als ſolche will der Künſtler ſie bezeichnen und er thut dies, indem er den Widerſpruch naiv neben einander hinſtellt: den Widerſpruch einer Leibesbewegung, welche nicht die Wirkung menſchlicher Bewegung hervorbringt. In ähnlicher Weiſe ſind ja die homeriſchen Götter ſelbſt lebendige Widerſprüche. Es iſt aber mit dieſem religiöſen Euphemismus der älteſten plaſtiſchen Kunſt bei den Griechen ähnlich wie mit dem Heiligenſcheine der älteſten chriſtlichen Malerei. Wie jenes ſtehende, ſymboliſche Lächeln in der Blüthezeit der helleniſchen Plaſtik verſchwindet und nur noch ein Reſt davon in dem Ausdrucke ruhiger, leidenſchaftsloſer Hoheit des Götterantlitzes erhalten bleibt, ſo finden wir auch den ſymboliſchen, von den vergötterten römiſchen Imperatoren entlehnten, chriſtlichen Heiligenſchein bereits bei Rafael und Michel Angelo entweder ganz verſchwunden, oder

zur andeutenden Abkürzung einer matten, goldenen Kreislinie zuſammengezogen.

Bewegung und entſprechender Ausdruck, zuſammen vereinigt, ſind in der plaſtiſchen Kunſt der Alten Reſultate einer Zeit, die wohl ein Jahrhundert dieſſeits der äginetiſchen Sculpturen liegt. Aber zur Zeit des Sokrates galt es bereits für eine ausgemachte Sache, daſs der Ausdruck des Geſichts einer bewegten Geſtalt der Handlung oder der Situation derſelben angemeſſen vom Künſtler ausgedrückt werden müſſe. Es gehörte dies zur Vollendung des Kunſtgenuſſes, wie Sokrates bei Xenophon zu dem Bildhauer Kliton ſagt*). Und offenbar hat Sokrates oder ſein Biograph, wenn auch nicht gerade unſere Aegineten, ſo doch ihnen ähnliche alterthümliche Bildwerke, in denen jeder entſprechende Ausdruck fehlte, im Sinne gehabt, wenn er hinzufügt: »So muſs denn alſo der Künſtler, wenn er Kämpfende bildet, denſelben einen drohenden Blick, den Siegern einen freudigen Geſichtsausdruck verleihen. Denn der Bildhauer hat die Aufgabe: die Thätigkeiten der Seele in der Geſtalt auszudrücken.«

Die Entdeckung dieſer äginetiſchen Sculpturwerke war beſonders darum von ſo hoher Wichtigkeit, weil durch dieſelben zuerſt die äginetiſche Kunſt als diejenige erkannt wurde, welche das bis dahin vermiſste Mittelglied gebildet hat zwiſchen dem älteren und zwiſchen dem ſpäteren, durch Phidias entſchiedenen Stil der attiſchen Kunſt.

Um dies zu verſtehen, um zu begreifen, auf welche Weiſe das Wunder der Kunſtherrlichkeit des Phidias, wie alle Wunder, zugleich als das Product eines natürlichen Verlaufs organiſcher Entwickelung erſcheint, ſind zwei Dinge ins Auge zu faſſen. Es gilt nämlich die Fragen: welches war das Charakteriſtiſche der äginetiſchen Kunſt? und welches iſt der Gang der Entwickelung, den dieſe von den alten Schriftſtellern als eine durchaus eigenartig angeſehene Kunſt jenes Volksſtammes genommen hat?

*) Memorabilien III, 10, 6 — 8.

Hier ſteht zunächſt die ſchon von Winckelmann erkannte Thatſache feſt, daſs nach der Anſicht der alten griechiſchen Kunſtforſcher und Kunſtkenner die äginetiſche Kunſt von Anfang an eine ſelbſtändige, nicht von der attiſchen abgeleitete war. Wie dieſe letztere im Dädalos, ſo hat die äginetiſche in der Perſon des Smilis, den die Tradition zum Zeitgenoſſen des Dädalos machte, einen eigenen mythiſchen Begründer. Ihre Werke werden durch die geſammte ſpätere Zeit als eine beſondere Art von den attiſchen geſchieden, ja ihnen in manchem Betrachte ſogar entgegengeſetzt. Ein eigenthümlicher Stil der Arbeit und Behandlung wird an ihnen als unterſcheidendes Merkmal bezeichnet ſelbſt zu einer Zeit, als die Trefflichkeit der Ausführung zwiſchen ihnen und den Werken der attiſchen Kunſt keinen Unterſchied mehr zeigte. Aeginetiſche Künſtler werden als ſolche, und zwar als Künſtler dieſes beſtimmten Stils, noch kurz vor der Zeit der politiſchen Kataſtrophe, welche vor dem Ausbruche des peloponneſiſchen Krieges dem Volk und Staat der Aegineten den Untergang brachte, mit Auszeichnung genannt. Bei der ſtrengen Sonderung in Sprache und Sitten, Lebensart und Sinnesweiſe, wie ſie zwiſchen den verſchiedenen griechiſchen Stämmen herrſchte, konnte auch die Weiſe der Kunſtausübung ſich dem Einfluſſe ſolcher Stammesverſchiedenheit nicht entziehen. Das Volk der Aegineten war doriſchen Stammes; doriſch alſo auch der geiſtige Charakter ſeiner Kunſt. Wie die doriſche Poeſie, die doriſche Tonkunſt und die doriſche Architektur im Gegenſatze zu der attiſchen einen eigenen Charakter tragen, ſo hatte ihn unzweifelhaft auch die plaſtiſche Kunſt dieſes Volksſtammes. Für dieſe Kunſt, deren Werke über einen groſsen Theil von Griechenland verbreitet und die beſonders in dem gemeinſamen Heiligthume aller Hellenen, zu Olympia, zahlreich vertreten waren, ſind die äginetiſchen Bildwerke die wichtigſten und bedeutendſten Repräſentanten. Aus ihnen allein muſs ſich alſo jenes Charakteriſtiſche finden laſſen, welches die äginetiſche Schule

ſo beſtimmt von der attiſchen unterſchied, daſs ſein Vorhandenſein allein zureichend war, äginetiſche Bildwerke immer und überall als ſolche zu erkennen.

Schelling hat dies Charakteriſtiſche erkannt. Mit dem ſeheriſchen Tiefſinne, der die Augen des Künſtlers, deſſen Beſchreibung ihm allein vorlag, zu den ſeinigen machte, erkannte er aus dieſer Schilderung jene Eigenſchaft, die den Werken der äginetiſchen Kunſt ſchon in alter Zeit eine beſtimmt ausgezeichnete, unverkennbare Phyſiognomie, einen Charakter ertheilte, der zugleich bei aller Veränderung immer derſelbe blieb.

Und welches iſt dieſes Charakteriſtiſche?

Es iſt nicht die Härte des Stils und die Magerkeit der Formen, nicht eine gewiſſe Affectirtheit, nicht die hier und da unnatürliche Bewegung, das gezierte Lächeln, der etwas ſchiefe Blick, der gekünſtelte Faltenwurf der Gewandung, die ſchneckenförmig geringelten, oder wie Bindfäden über einandergelegten Haare: denn alles dies, was in der That an den äginetiſchen Bildwerken wahrgenommen wird, findet ſich ebenfalls mehr oder weniger wieder bei den älteren griechiſchen, bei den ſogenannten etruriſchen und altattiſchen Sculpturwerken. Selbſt gewiſſe anatomiſche Eigenſchaften, die anfänglich als charakteriſtiſche Merkmale erſchienen, fand Wagner ſogar an viel ſpäteren Werken, wie beim Laokoon, wieder. Auch der Widerſpruch zwiſchen Stil und Ausführung, der bei den äginetiſchen Bildwerken hervortritt, jener Widerſpruch, daſs der Stil noch das Gepräge einer unvollkommenen Zeit trägt, während die Ausführung ſchon einen ziemlich hohen Grad von Meiſterſchaft verräth, kann nicht für das Charakteriſtiſche jener Kunſtart gelten; denn er findet ſich naturgemäſs in den Werken jeder fortſchreitenden Schule.

Das Eigenthümliche und Charakteriſtiſche, welches an dieſen Werken hervortritt, und welches daher mit Recht als das unterſcheidende Merkmal der äginetiſchen Kunſt von

Anfang an gelten darf, iſt vielmehr jene treue und vollkommene Nachahmung der Natur, die in den erhaltenen Werken dieſer Kunſt bis zur Täuſchung, ja bis zu einer Natürlichkeit gefteigert erſcheint, welche diefelbe Scheu der Berührung wie Lebendiges erregt. Der Beweis, daſs jenes Charakteriſtiſche der äginetiſchen Kunſt von Anfang an eben in dieſer treuen und genauen Naturnachahmung beſtanden habe, iſt von Schelling ſchlagend geführt worden. Dieſe treue und genaue Nachahmung der Natur ſehen wir in den hier erhaltenen Werken bereits zur höchſten Meiſterſchaft gebracht, und eben darin liegt zugleich ein neuer Beweis, daſs dieſe Richtung auf die Naturwahrheit die urſprüngliche ſein muſste, um zu ſolchen Reſultaten führen zu können. Dieſe der Natur nacheifernde und zuletzt gleichſam ſelbſt Natur gewordene Kunſt der Aegineten war es, welche der altattiſchen, als ſie mit ihr in Berührung trat, den Weg zur Vollendung zeigte. Die altattiſche Kunſt hatte von jeher mehr einem abſtract geiſtigen, idealen Typus nachgeſtrebt oder, wie Winckelmann es ausdrückte, ihre Werke nach einem gewiſſen Syſteme von Regeln verfertigt. Sie war darin der ägyptiſchen Kunſtweiſe ähnlich, und daher konnte ein ſpäterer Kunſtkenner wie Pauſanias wohl die altattiſchen, aber nie die äginetiſchen Werke, mit den ägyptiſchen vergleichen, die ſich von aller Kenntniſs der Natur am weiteſten entfernten. Die äginetiſche Kunſt, mit Gewerb und Handwerk eng verbunden, auf die treue Nachahmung der Natur gerichtet und dieſen charakteriſtiſchen Typus auch bei Behandlung der Thiergeſtalt bewahrend, verhielt ſich zu der attiſchen etwa wie die niederländiſche Malerei mit ihrem treuen Fleiſse und ihrer Luſt und Gabe, Naturgegenſtände bis zur Täuſchung nachzuahmen, ſich zu der Kunſt der Italiener verhielt, deren mehr abſtract ideale Weiſe ſich mit der altattiſchen Plaſtik vergleichen läſst. Gerade darum aber erſcheint die äginetiſche Kunſt als das Mittelglied zwiſchen dem älteren und dem ſpäteren, durch Phidias entſchiedenen Stil der attiſchen Kunſt. Sie war es, die der letzteren

den Weg zeigte, um vom Abſtracten zum Lebendigen, vom Syſtematiſchen zur Natur zu gelangen. Das muſs vor Phidias geſchehen ſein. Dieſer Genius aber war es, der das Princip der äginetiſchen Kunſt, die treue, ſtrenge Nachahmung der Natur zur völligen Gleichgewichtigkeit erhob mit dem höheren oder idealen. Er war es, der die Natur ſelbſt bewältigte, indem er tiefer, als es die Aegineten gethan, in ihre innerſten Geſetze eindrang, und die ſtarre Naturtreue zu freudiger Lebendigkeit und Freiheit verklärte. »Dieſer Gang der Dinge iſt ganz dem gewöhnlichen Verfahren der Natur gemäſs, die, wenn ſie das Vollkommene hervorzubringen beabſichtigt, die entgegengeſetzten Eigenſchaften, aus deren Zuſammenfluſs es entſteht, erſt jede für ſich ausbildet, bis ſie ſich gegenſeitig als zuſammengehörend erkennen und eine die andere in ſich aufnimmt.«

So ward die äginetiſche Kunſt durch ihr ausgebildetes Princip der Naturtreue die Grundlage der Gröſse für die attiſche Kunſt, und ſie verſchwindet als ſelbſtändige Kunſtweiſe auch hiſtoriſch, nachdem ſie dieſe Aufgabe erfüllt hatte. Noch um die Zeit der Perſerkriege ſtand ſie auf dem Gipfel ihrer Blüthe. Einem äginetiſchen Künſtler, dem Anaxagoras, gaben die verbündeten Völker Griechenlands den Auftrag, zum Andenken ihres bei Platää erfochtenen Sieges über die Perſer eine Bildſäule des Jupiter zu arbeiten, welche zu Olympia aufgeſtellt wurde, wo ſie Pauſanias noch ſah. Der letzte groſse Künſtler äginetiſcher Schule aber war Onatas, älterer Zeitgenoſſe des Atheners Phidias; und über dieſen äginetiſchen Künſtler urtheilte Pauſanias, der in ſolchen allgemeinen Urtheilen offenbar die Anſichten früherer Kunſthiſtoriker ausſpricht: »Onatas, obſchon der äginetiſchen Schule angehörend, ſei keinem Meiſter der attiſchen Schule nachzuſetzen« (Pauſ. V, 25, 13). Er wetteiferte mit ſeinem groſsen Zeitgenoſſen Phidias auch in der Gattung, in welcher dieſer die höchſte Meiſterſchaft bewährte, in der Bildung koloſſaler Göttergeſtalten. Und er unterlag nicht in dieſem Wettkampfe.

Sein koloſſaler Apollo zu Pergamos, in Erz gearbeitet, ſchien dem Pauſanias »ein Wunder, ſelbſt unter den bewunderungswürdigſten Werken dieſer Art, ſowohl in Anſehung der Gröſse, als der Kunſt«; und der koloſſale Hercules deſſelben Künſtlers zu Olympia lieſs den genannten Reiſenden jenes Wort ausſprechen, daſs der äginetiſche Meiſter keinem attiſchen nachſtehe.

Wir ſehen alſo, daſs zur Zeit des Phidias und kurz vor der politiſchen Kataſtrophe, welche Aegina vernichtete, der Kunſt dieſes Volkes, noch ehe ſie ſich in die allgemeine griechiſche Kunſt verlor, die Belohnung zu Theil wurde, die ein ſo treues und ernſtes Streben verdiente: der Ruhm, aus ſich ſelbſt einen Künſtler erzeugt zu haben, deſſen Werke ſich neben das Höchſte der Kunſt ſtellen durften. Onatas, der letzte grosse Aeginet, war dieſer Künſtler. Bildhauer und Maler zugleich, ein Phidias in ſeiner Art und Kunſt, war er der Gipfelpunkt der Vollendung für die Kunſtſchule ſeines Stammes und Volkes, gefeiert noch in ſpäter Zeit, wie in ſeiner eigenen, deren Bewunderung von ihm erzählte: er habe eins ſeiner Werke, die berühmte Ceres in Phigalia, zum Theil durch göttliche Eingebung, nach Traumgeſichten, vollendet. Onatas ſteht auf der Scheidelinie der alten und neuen Kunſt. Er wuſste die Naturgemäſsheit und Schönheit ſeinen Werken zu verleihen, ohne die Eigenthümlichkeit der alten Form ganz aufzuheben. Seinen Apoll aus Erz feierte ein griechiſcher Dichter mit den Verſen:

»Phoebus, ein reifender Knabe, im ehernen Werk des Onatas,
Zeuget der Leto und Zeus' göttliche Schöne im Bild,
Zeugt, daſs mit Recht Zeus jene geliebt, und daſs, wie der Spruch ſagt,
Herrlich an Haupt und an Blick ſei der Kronide zu ſchau'n!«

Die erhaltenen äginetiſchen Werke ſind alſo nicht als Maaſsſtab anzuſehen für die Höhe der Vollendung, welche die Kunſt von Aegina in der Zeit vom perſiſchen bis zum peloponneſiſchen Kriege erreichte. Sie ſind nur die nächſte

Vorſtufe zu dieſem Gipfel. Wir kennen die Meiſter nicht, welche dieſe Werke geſchaffen, und auch von den zahlreichen anderen äginetiſchen Künſtlern, die ihnen voraufgingen, ſind die Namen, bis auf den mythiſchen Smilis, den Begründer der Schule, in Vergeſſenheit begraben. Man erkannte wohl ihre Werke an dem beſtimmten Gepräge, das ſie trugen, aber ihre Namen gingen verloren, und nur aus der Zeit, wo die Einwirkung der äginetiſchen auf die attiſche Kunſt begann, finden wir auch die Namen berühmter äginetiſcher Künſtler, wie Kallon und Glaukias, Simon, Anaxagoras und Onatas, aufbewahrt.

Zum Schluſs noch einige Aeuſserlichkeiten über die uns erhaltenen Werke äginetiſcher Kunſt.

Sie ſind aus pariſchem Marmor feineren Korns, den die heutigen römiſchen Bildhauer *grecchetto* nennen. Alle Figuren ſind auf allen Seiten mit gleicher Kunſt und gleichem Fleiſse gearbeitet. Selbſt die Theile, welche der Aufſtellung nach nicht geſehen werden konnten, und ſolche, denen mit den Werkzeugen beizukommen faſt unmöglich ſcheint, ſind mit der gröſsten Liebe und Sorgfalt in einer Weiſe vollendet, wie man ſie an den beſten neueren Werken vergeblich ſuchen würde. Sie theilen dieſe Eigenſchaft, welche überhaupt für die ältere Kunſt charakteriſtiſch iſt, mit den Werken des Phidias aus den Giebeln des Parthenon. Die Figuren ſind mit den kaum einen Zoll dicken Schilden meiſt aus einem Stück Marmor gearbeitet und ſtanden ohne die üblichen Stützen oder Eiſenbänder ganz frei auf ſich ſelbſt, mit ihren nur zwei Finger dicken Plinthen eingefugt in die Oberfläche des Frontgeſimſes. Die Werkzeuge, deren ſich die Künſtler, welche ſie gearbeitet, bedienten, waren nach den vorhandenen Spuren ganz diefelben, die auch heute noch von unſeren Bildhauern gebraucht werden, nämlich Bohrer und Spitzeiſen, Zahneiſen, Feile und Flacheiſen. Der Bimsſtein gab die letzte, glättende Vollendung.

Von den Waffen ſind die Helme ſämmtlich griechiſcher Form, aber alle verſchieden. Die Schilde dagegen von zirkelrunder Geſtalt. Die Pfeilköcher theils griechiſch, theils aſiatiſch gebildet. Schwerter, Bogen und andere Waffen, welche wahrſcheinlich von Metall waren, ſind eben deshalb, wie verſchiedene Zierrathen von gleichem Stoffe, nicht mehr erhalten. Diese Dinge verfielen bei allen alten Kunſtwerken zuerſt der Habſucht räuberiſcher Hände ſpäterer Zeit. Spuren der Bemalung zeigen ſich faſt an allen Figuren, beſonders an den Rüſtungen und Gewändern. Die Hauptfarben waren roth und himmelblau und in denſelben Farben prangte auch der Tempel, den jene Bildwerke zierten. Doch dieſer Gegenſtand, die Sitte der Alten, ihre Sculptur- und Architekturwerke auch mit Farben zu ſchmücken, verdient ein beſonderes Capitel.

Die Herrlichkeit Aegina's iſt verſchwunden, ſeine Tempel ſind zerfallen, und die ſpärlichen Reſte ſeiner Kunſt, aus ihrem Grabe von Schutt und Trümmern mühſam und zerſtückelt hervorgeſucht, ſtehen jetzt einſam da in der Hauptſtadt eines Landes, von deſſen Daſein das Volk keine Ahnung hatte, deſſen Künſtler jene Werke ſchufen. Aber noch lebt in den heutigen Bewohnern eine Erinnerung an die alte Herrlichkeit ihrer Inſel, und mit thränenden Augen rief, wie der engliſche Reiſende Dodwell erzählt, ſein äginetiſcher Gaſtfreund im Gedenken an Aegina's einſtige Gröſse aus: *Ποῦ εἶναι Αἴγινα τῷρα!* »wo iſt jetzt Aegina!«

Die äginetiſche Kunſtſchule iſt recht eigentlich als die Vorläuferin des Phidias und ſeiner Schule zu betrachten. Selbſt der olympiſche Jupiter, Phidias' berühmteſtes Werk, hatte ſeine Vorgänger an zwei Jupiterſtatuen, welche zwei äginetiſche Künſtler für das Nationalheiligthum von Olympia geſchaffen hatten. Der einen haben wir bereits gedacht. Es war das eherne Koloſſalbild des Zeus von der Hand des groſsen

Meiſters Anaxagoras verfertigt im gemeinſamen Auftrage aller griechiſchen Staaten, welche in der letzten groſsen Perſerſchlacht bei Platää geſiegt hatten, und deren Namen man auf dem Piedeſtal der Bildſäule las. Der Gott ſtand gegen Morgen gewendet, gleichſam drohenden Blicks die Gegend bewachend, von woher die Schwärme des Perſerheers gekommen waren. Von anderer Bedeutung war der Zeus des äginetiſchen Meiſters Ariſtonous. Zwar trug auch er den Blitz in der Hand. Aber das Haupt ſchmückte ein reicher Blumenkranz, das Symbol geſegneten Feldbaues.

Unter allen Schulen der plaſtiſchen Kunſt, welche gleichzeitig mit der äginetiſchen in Griechenland und namentlich in den Städten des Peloponnes blüheten, war keine ſo wichtig für den Fortſchritt der griechiſchen Plaſtik, als die Kunſtſchule von Argos, deren älteſter Künſtlername Epeios in die Zeiten des trojaniſchen Krieges hinaufreicht. Denn aus dieſer argiviſchen Schule ging der groſse Meiſter Ageladas hervor, der in der Kunſtgeſchichte daſteht als der Lehrer des ſtrahlenden Dreigeſtirns griechiſcher Plaſtik: des Phidias, Myron und Polyklet. Und wenn uns in den Giebelſtatuen von Aegina redende Zeugniſſe erhalten ſind von der Kunſt jener alten äginetiſchen Meiſter, ſo kann der Apollon Phileſios im britiſchen Muſeum *) vielleicht als Beiſpiel derjenigen Stufe der Vollendung gelten, zu welcher die peloponneſiſche Kunſt in der Zeit gelangt war, da Phidias in der Werkſtatt des Meiſters Ageladas zu Argos die Weihe der Kunſt empfing.

*) Müller-Wieſeler I, 4, 21. Overbeck Fig. 12. Lübke Fig. 43.

IX.

PHIDIAS UND SEINE WERKE.

»Lächelnd ſteigt der holde Frühling nieder,
Doch er findet ſeine Brüder nie
In Iliſſos' heil'gem Thale wieder, —
Ewig deckt die bange Wüſte ſie!«

Hölderlin.

Phidias und seine Werke.

Kaum eines Schattens Traum ist übrig geblieben von den Werken des grössten Künstlers, den die Welt gesehen. Noch weniger wissen wir von seinem Leben. Verstümmelte Bruchstücke dort, abgerissene Notizen hier, das ist Alles, was wir von dem Genius übrig haben und wissen, von dem das Alterthum selbst einstimmig sagte: »mit ihm wetteifere Niemand!«

Nicht einmal Geburts- und Todesjahr lassen sich mit Sicherheit bestimmen. Sein Vater Charmides wird nicht als Lehrer des Sohnes genannt. Er war also kein Künstler von Fach, obwohl einer Familie angehörig, welche durch Kunstgeschick und Sinn für Kunst den alten athenischen Dädaliden verwandt war. Phidias' Genie entwickelte sich frühzeitig; fast noch ein Knabe, verliess er die Werkstatt seines ersten Meisters Hegias oder Hegesias von Athen, um sie mit der des berühmtesten Künstlers jener Zeit, des Bildhauers Ageladas in Argos, zu vertauschen. Zur Zeit des Heldenkampfes von Marathon war er, wie es scheint, ein Jüngling in der Mitte der zwanziger Jahre, und schon damals muss sein Genie unter den gleichzeitigen Künstlern hervorgeleuchtet haben. Denn als die frommen Sieger von Marathon, zum Dank für das glücklich von der Perserknechtschaft errettete Vaterland, den Zehnten der Siegesbeute zu einem

Weihegeſchenke für die Göttin der Stadt beſtimmten, da wählten die Athener ihren jungen Landsmann Phidias, Charmides' Sohn, unter den zahlreichen Künſtlern Griechenlands als denjenigen aus, der ihnen das koloſſale Erzbild der Pallas Athene ſchaffen ſollte, deſſen Lanze und Helmbuſch von der Höhe der Akropolis herab noch Jahrhunderte ſpäter meilenweit den Schiffern entgegenwinkte.

Phidias' Leben umfaſst den Zeitraum zwiſchen dem Ausbruch der Perſerkämpfe und zwiſchen dem Beginne des groſsen helleniſchen Bruderkrieges, der in der Geſchichte unter dem Namen des peloponneſiſchen Krieges bekannt iſt. Nicht viel mehr als ein halbes Jahrhundert liegt zwiſchen beiden (490 — 431). Aber dieſe funfzig bis ſechzig Jahre bilden eine Periode höchſter Blüthe menſchlicher Cultur, wie ſie die Weltgeſchichte weder vorher noch nachher jemals zum zweiten Male geſehen hat. Die glücklich durchgefochtenen Perſerkriege hatten Griechenland frei und reich gemacht. Die mit Recht von allen Dichtern, Rednern und Schriftſtellern der griechiſchen Welt gefeierten Siege von Marathon, Salamis und Platää drückten das dreifache Siegel auf den nationalen und politiſchen Freibrief von ganz Hellas und retteten für alle Zeiten die Cultur des helleniſchen Abendlandes vor dem Eindringen des orientaliſchen Deſpotenthums. Durch dieſe Siege war nach Plutarch's ſchönem Ausdrucke die Freiheit Griechenlands gleichſam auf demantenem Grunde befeſtigt. Drei Männer, Themiſtokles, Ariſtides und Kimon erhoben Athen in weniger als funfzig Jahren zum mächtigſten Staate von Griechenland. Durch Perikles ward es zur »Hellas in Hellas«; der Name Grieche ging faſt auf in den des Atheners. Das kleine Land, das in ſeinem ſteinigen Gebiete, kaum gleich dem Umfange des kleinſten deutſchen Königreichs*), nicht viel über zwanzigtauſend freie Vollbürger zählte, dehnte dennoch ſeine Macht über ein Küſtengebiet von mehr als

*) Etwa 40 Quadratmeilen.

zweihundert Meilen aus, von Euböa bis zum thrakiſchen Bosporus. Vierzig Inſeln gehorchten ſeinen Geboten und zweimal beugte ſich vor ihm das mächtige Samos, die gefährlichſte Rivalin der atheniſchen Seeherrſchaft, welche Themiſtokles' Politik und Kimon's Kriegsglück gegründet. Dies Volk der Attiker, empfänglich, lebendig, neuerungsſüchtig wie ihre Stammgenoſſen, die Jonier Kleinaſiens, und doch zugleich ausdauernd und voll unverwüſtlicher Energie des Willens und der Thatkraft, verſtand es, alle ihm vom Zufall und den Ereigniſſen gebotenen Mittel mit bewundernswürdigem Geſchick zur Gewinnung einer Macht zu benutzen, wie ſie nie eine einzelne Stadt in Hellas beſeſſen. Gröſser und herrlicher erſtand Athen nach der Zerſtörung durch die Perſer aus ſeiner Aſche. Der Bau der langen dreifachen Mauer, welche den Piräushafen mit der Stadt verband, die verſtärkte Befeſtigung der Stadt und der Burg, die ſtete Vermehrung der Flotte gaben Sicherheit vor äuſseren Feinden. Die reiche Beute der Perſerkriege, die nach Athen verlegte, von Athen allein verwaltete Bundescaſſe, die ergiebigen Silberbergwerke des Landes und der ſchwunghaft betriebene Handel ſchafften die Mittel, nach der Befriedigung des nothwendigen Bedürfniſſes auch dem Sinne für die Schönheit zu genügen. Der republicaniſche Zug des Lebens endlich, den Gemeingeiſt weckend und das nationale Selbſtgefühl ſteigernd, lieſs umgekehrt wie bei den Modernen, alle jene Mittel allgemeinen Zwecken zuwenden. Nicht Paläſte der Groſsen und Reichen, nicht Villen und andere Privatprachtbauten, ſondern Tempel, Theater und Odeen, Baſiliken und Säulenhallen entſtanden durch die Kunſt jener Zeit. Architekten, Bildhauer, Maler arbeiteten und ſchufen ihre Werke für den gleichen und gemeinſamen Genuſs aller Bürger, Keinem gehörend und doch Aller Eigenthum. Die Rivalität groſser und reicher Parteihäupter trug mit dazu bei, den Flor der bildenden Künſte zu befördern. Denn es war ein edler Ehrgeiz, ſeinen Reichthum zu verwenden auf Werke, die allen Bürgern zu Genuſs und Freude, die Vaterſtadt und den

Namen des Urhebers zugleich verherrlichten. Es iſt eine niedrige Anſicht und eine gemeine Geſinnung, wenn neuere Schriftſteller, wie Böttiger, hier von einer »Gewinnung des Pöbels und ſeiner Gunſt« zu reden wagen. Dieſe Kimon und Perikles waren ebenſowenig gemeine Demagogen oder Tyrannen, als das Volk von Athen, deſſen Führer ſie waren auf dem Markt und in den Schlachten, den Schimpf jener Benennung verdient. Es waren Männer, die groſs genug dachten, um auch das edle Motiv in ſich walten zu laſſen, ihr Athen, deſſen erſte Bürger ſie ſelber waren, dauernd herrlich hinzuſtellen durch Werke höchſter Kunſt. Und es war ein verzeihlicher Stolz, wenn Perikles das Kuppeldach ſeines Odeums, das erſte Vorbild der bedeckten, modernen Theater, aus den Maſten und Trümmern der beſiegten und vernichteten Perſerflotte erbaute, und wenn er die Geſtalt dieſes Prachtbaues als die Nachahmung des vielbeſungenen goldenen Prunkgezelts hinſtellte, in welchem Xerxes auf einem ſidoniſchen Schiffe einſt ſeine unüberwindliche Flotte gemuſtert hatte.

In der That, es war eine wunderbare Zeit, dieſe Zeit der höchſten Blüthe Griechenlands, an deren Knospe ein halbes Jahrtauſend gebildet hatte! Voran der friſche Siegesjubel und die ſtolze Freudigkeit, mit der alle Geiſter hinblickten auf die glorreich gewonnene nationale Freiheit. Ueberall, in Athen zumal, neben der nationalen das reiche Maafs bürgerlicher Freiheit, die dem Vollbürger das ſtolze, fürſtengleiche Bewuſstſein ſeines Werthes und ſeiner Würde verlieh. Mit beiden Hand in Hand die Kunſt, ledig der Jahrhunderte lang getragenen Feſſeln der religiöſen Tradition, im fröhlichſten Aufblühen begriffen, und die Freiheit des Denkens durch den Philoſophen, der nach dem Urtheile des groſsen Ariſtoteles »wie ein Nüchterner unter Trunkenen« erſchien, durch Anaxagoras endlich zu voller Geltung gebracht, und der vernünftige Gedanke als Ordner der Welt hingeſtellt. In der Dichtkunſt war Homer zum vollen Eigenthum des

griechiſchen Geiſtes, zur Grundlage ſeiner Bildung geworden und die Kunſt des Bildhauers wie des Malers beſchäftigt, ſeine Gebilde in ſichtbares Daſein zu rufen: die Lyrik durch Pindar vollendet: das Drama durch Aeſchylus und Sophokles auf ſeinen Gipfel geführt, von der Bühne herab der bildenden Kunſt ideale Geſtalten zeigend, und wiederum von ihr die Anregung zu ſolchen in Wechſelwirkung empfangend: zugleich in der bildenden Kunſt durch eine lange Reihe von Künſtlern und Kunſtſchulen, die wackeren Aegineten voran, alle Vorbedingungen treueſten Fleiſſes und gründlichſten Studiums erfüllt, um dem freigewordenen Genius den weiteſten Spielraum zu bereiten für die Entfaltung ſeiner ſchöpferiſchen Kraft und Herrlichkeit*). Und zu dem allen ein Staatsleben, getragen in dem kleinen Athen allein von Männern, wie Miltiades, Ariſtides, Themiſtokles und Kimon, deren Namen durch alle Zeiten ſtrahlen und deren Ruhm dennoch aufgegangen iſt in dem Einen, deſſen Name zum Gattungsnamen geworden iſt für alle Staatskunſt, in dem politiſchen Phidias, als deſſen Schöpfung die Herrlichkeit ſeines Vaterlandes galt, und der unter ſeinem Volke war, was Zeus unter den Göttern, in Perikles, den ſeine Zeit ſelbſt den »Olympier« benannte. Auf dieſes Mannes Bild müſſen wir den Blick richten, wenn wir Phidias und die Blüthe der helleniſchen Kunſt verſtehen wollen.

Er war der Sprößling altadlichen Geſchlechts, »ein Guter von Guten« ſtammend, wie die Hellenen ſich ausdrückten, bei denen Abkunft von edlen, thatenreichen Ahnen für ein Verdienſt galt. Sein Vater hatte die Perſerflotte bei Mykale geſchlagen, ſein Großſahn Kliſthenes die Tyrannei der Piſiſtratiden geſtürzt. Seiner Mutter träumte, ſie trage einen Löwen in ihrem Schooſe, wenige Tage zuvor, ehe ſie den Sohn gebar. Hochbejahrte Greiſe fanden in den Zügen des Jünglings, wie in der Geläufigkeit und Anmuth ſeiner

*) Vgl. J. Braun II, 391 — 392.

Rede, die gröfste Aehnlichkeit mit dem grofsen Pififtratus, der einft Athen beherrfchte. Seine Jugend verflofs im Kriegsdienfte, wo er Tapferkeit und Unerfchrockenheit bewährte. Als jedoch Ariftides todt, Themiftokles landflüchtig, Kimon im Felde meift aufserhalb Griechenland war, da trat Perikles, wie Plutarch fagt, rafch hervor, und widmete fich dem Volke, die Partei der armen Bürger ergreifend gegen die reichen und mächtigen Oligarchen. Vierzig Jahre lang ftand er an der Spitze der Republik; zwanzig Jahre lang feit Kimon's Tode im Vollbefitze aller Macht, und inmitten der vollendetften Demokratie dennoch »der erfte Leiter des öffentlichen Raths« durch keine andere Gewalt, als durch die Gröfse feines Geiftes und die Erhabenheit feiner Gefinnung, das Ideal eines Oberhauptes in einem freien Staate. Aber er war auch ein Mann darnach, der weifefte Staatsmann und zugleich der trefflichfte Feldherr, der neun Trophäen gewonnener See- und Landfchlachten errichten durfte zu feiner und feines Volkes Ehre; unvergleichlicher Redner, ohne jemals eine feiner Reden niederzufchreiben, ein Redner, dem, nach des zeitgenöffifchen Dichters Ausdruck, Blitz und Donner auf der Zunge fafs, und der mit feinem Worte ganz Hellas erfchütterte. Alles Gröfste und Edelfte hellenifcher Geiftesnatur, Bildung und Anlage fchien fich in ihm wie in einem Brennpunkte vereinigt zu haben. Die tieffinnigften Meifter der mufifchen Kunft, ein Pythoklides und Damon, hatten feine Jugend gebildet, und Anaxagoras und Zeno, die gröfsten Denker und Dialektiker feiner Zeit, blieben ihm Freunde und Berather während feines ganzen Lebens. Und eben derfelbe Mann hatte den feinften Sinn für die Kunft und Schönheit; in Phidias, dem gröfsten Künftler, und in Aspafia, der gröfsten Frau des Hellenenthums, befafs er die treueften Freunde und die hingebendften Theilnehmer und Förderer feiner grofsen Plane. So an Weite des Gefichtskreifes, wie an Höhe der Bildung Alle überragend, durch den Umgang mit den Beften feiner Zeit an Geift und Herz gekräftigt, frei von

aller Tradition religiöſen Aberglaubens, ausdauernd, unerſchütterlich im Wollen und Handeln, ſtreng und mäſsig, ernſt und hart und doch liebevoll und geduldig und für die edelſten Genüſſe empfänglich, als Menſch, Bürger und Patriot von makelloſer Tugend und Redlichkeit, und bei vollendeter Kunſt würdigſter Erſcheinung aller Schauſtellung fremd und feind, — ſo ſteht er vor uns da in dem einſtimmigen Zeugniſſe des Alterthums, oft ſelbſt ſeinen Feinden und Neidern ein Gegenſtand ſtaunender Ehrfurcht.

Und wie er Athen erhoben hatte auf den Gipfel politiſcher Macht unter allen Hellenen, ſo ſollte nun auch dies Athen die herrlichſte und kunſtgeſchmückteſte werden unter den Städten von Hellas. Und ſie ward es. Sie, die jüngſte unter den zahlreichen Kunſthauptſtädten des griechiſchen Volks, ward die Krone aller durch das einmüthige Zuſammenwirken des gröſsten Staatsmannes und des gröſsten Kunſtgenius der alten Welt. Noch als Privatmann hatte er das Odeum für die muſikaliſchen Wettſtreite der Kitharöden und Rhapſoden erbaut. Jetzt ſtieg eine Reihe von Werken empor, die, wie der Parthenon, der Tempel der ewigen Jungfrau Pallas Athene, und die Propyläen, die herrlichſte Freitreppe und Vorhalle zu dem tempelgeſchmückten Edelſtein, Akropolis genannt, noch ein halbes Jahrtauſend ſpäter dem Griechen Plutarch das Geſtändniſs abnöthigten: »daſs alles Herrliche zuſammen, was Rom vor den Kaiſern aufzuweiſen hatte, ſich nicht von fern vergleichen laſſe mit dem hohen Geſchmack und der groſsartigen Arbeit der Tempel und Prachtgebäude, mit denen dieſer einzige Mann ſeine Vaterſtadt geſchmückt.« Plutarch's Begeiſterung kann uns einen Maaſsſtab geben für die Herrlichkeit dieſer Werke. Er, der keineswegs zu den Enthuſiaſten für die Kunſt gehört, wird dennoch faſt zum Dichter, wenn er von dieſen Werken ſpricht, die er noch in unentweihter Schönheit ſah. »Dieſe Pracht und Hoheit der geweihten Bilder und Tempel,« ſagt er, »die für Athen der höchſte Reiz und Schmuck war und

das gröſste Staunen aller Welt, ſei es auch, was einzig Griechenland bezeuge, daſs ſeine vielgerühmte Macht und die alte Herrlichkeit keine Erdichtung ſei.« Mit Begeiſterung vertheidigt er den Perikles gegen die Anſchuldigungen ſeiner Neider und Feinde, die ihm ſchon bei Lebzeiten vorwarfen, daſs er die Staatsgelder zu ſolchen Kunſtzwecken verſchwende. Er zeigt, wie der groſse Staatsmann bei dieſen ſeinen künſtleriſchen Unternehmungen neben den Motiven der Schönheit und Kunſtliebe und der ſittlichen Erhebung ſeines Volkes auch durch weiſe Rückſichten ſtaatsökonomiſcher Art geleitet wurde. Nahe an funfzig Millionen unſeres Geldwerths verwandte Perikles auf den Kunſtſchmuck Athens, zu dem die Brüche des penteliſchen Gebirges das Hauptmaterial, jenen heimiſchen Marmor lieferten, der bis nach Perſien hin von den Künſtlern geſucht ward. Als aber einſt im Volke auf Anſtiften von Perikles' politiſchen Gegnern ſich Murren erhob über den groſsen Aufwand für die neuen Bauten und Kunſtwerke, da rief er von der Rednerbühne herab ihm zu: »Nun wohlan denn! ſo übernehme ich den Aufwand und auf die Weihegeſchenke werde ich meinen Namen ſetzen.« »Da ſchrieen ſie,« ſagt Plutarch, »ob ſolchem Hochſinn ſtaunend oder auch wetteifernd mit ihm um den Ruhm ſolcher Werke: Er möge nur nehmen aus dem Staatsſchatze und aufwenden ohne Schonung und Sparniſs!« Das atheniſche Volk zeigte ſich würdig ſeines groſsen Führers.

Nicht minder bewunderungswürdig war die durch ſolche Geldopfer erreichte ſchnelle Vollendung der perikleiſchen Kunſtſchöpfungen. So wurden der Parthenon in ſechzehn, die Propyläen in fünf Jahren vollendet. »Und als ſich die Werke nun erhoben, weithin leuchtend und glänzend in ihrer Gröſse, und in den reizenden Umriſſen unnachahmlich ſchön, da war,« fährt Plutarch fort, »bei dem Wettſtreite der Meiſter, ihr Gewerk durch ſchöne Kunſtarbeit zu übertreffen, die Schnelligkeit der Vollendung das gröſste Wunder. Denn wo man von dem einzelnen Werke gedacht, es werde in

vielen Geſchlechtsfolgen und Menſchenaltern kaum zu Stande kommen, da gewann Alles in der Blüthezeit einer einzigen Staatsverwaltung die Vollendung.« Und die Bewunderung des griechiſchen Biographen ſteigert ſich durch die Betrachtung, daſs dieſe Schnelligkeit bei jenen Werken der Dauerhaftigkeit keinen Eintrag gethan hatte. »An Schönheit,« ſagt er, »war Alles ſchon von Anbeginn alterthümlich; durch blühenden Reiz aber iſt es bis auf dieſe Stunde friſch und neu. So webt in dieſen Werken ein friſches Leben, ihr Anſehen ewig unberührt erhaltend von der Zeit, als wären die Werke durchdrungen von einem Hauche ewigen Frühlings und nie alternder Seele.«

Nur ein Genie erkennt das Genie. So Perikles den Phidias. Darum ſtellte er ihn, ſo groſse Baumeiſter und Künſtler auch damals lebten, als Leiter und Beaufſichtiger an die Spitze aller ſeiner Kunſtunternehmungen. Denn Phidias war Baumeiſter und Bildhauer, Erzgieſser, Ciſeleur, Goldarbeiter und Maler zugleich, aller bildenden Kunſt Geſchicklichkeit gleichſam in ſich vereinend, wie die meiſten groſsen Künſtler jener Zeit. Sein Lehrmeiſter war Ageladas geweſen, jener hochberühmte Bildhauer von Argos, aus deſſen Schule auch Polyklet und Myron, Phidias' groſse Rivalen, hervorgegangen ſind. Wir wiſſen wenig von den Werken dieſes alten Meiſters. Aber er kann ſich genügen laſſen an dem Ruhme, daſs in ſeiner Werkſtatt die drei gröſsten Künſtler Griechenlands gebildet worden ſind, die in den verſchiedenſten Richtungen der Kunſt das Gröſste geſchaffen haben, was die Welt geſehen.

Phidias war der Freund und Vertraute des Perikles und ſeine Stellung kann man ſich nicht bedeutend und groſsartig genug denken. Rafael's Verhältniſs zu dem kunſtliebenden Papſte Leo X. vermag allein davon eine Vorſtellung zu geben. Heutzutage würde man ihn als Vorſtand eines Miniſteriums für öffentliche Arbeiten und bildende Kunſt zu betrachten haben, wenn unſere Bildung ſich zu einer ſolchen Anſchauung

der Kunſt als allgemeiner und Staatsſache erhoben hätte und wenn es bei uns wie bei den Alten Sitte wäre, diejenigen mit ſolcher Dinge Leitung zu betrauen, welche Kunſtgenie und Einſicht dazu befähigen. Unter ſeiner Oberleitung ſtanden nicht nur alle die zahlreichen bildenden Künſtler, ſondern auch alle mit der bildenden Kunſt irgendwie verbundenen Gewerke bis auf die Buntweber und Sticker herab, deren kunſtreiche Teppiche und Vorhänge Tempel und Heiligthümer ſchmückten. Dahin gehörten die Zimmerleute, Maurer und Architekten, die Steinarbeiter und Erzgieſſer, die Färber, Gold- und Elfenbeinarbeiter, wie ſie Plutarch im Leben des Perikles aufzählt, alle ein wimmelndes Leben betriebſamſter Thätigkeit verbreitend: alle nicht bloſs für den Nutzen und Bedarf des Privatlebens, ſondern auch für den Schmuck und die Verſchönerung des öffentlichen, Allen gemeinſamen Daſeins reichlich beſchäftigt. Auch die groſsen Meiſter der Architektur jener Zeit ordneten ſich willig unter das Genie des erſten Künſtlers von Hellas. Perikles' Haus aber war der Sammelplatz der groſsen Künſtler und Meiſter Athens. Hier wurden die Pläne und Entwürfe berathen und beſprochen zu den groſsen Bauten und Kunſtwerken, ehe ſie von dem Lenker des Staats dem Volke vorgelegt wurden. Hier, wo die tiefſinnigen Forſcher und Philoſophen Demokritos und Anaxagoras aus- und eingingen und die Reſultate ihrer Forſchungen über Verhältniſſe der Bauglieder und über perſpectiviſche Anlage und Ausführung der Scene des Theaters mittheilten, wo philoſophiſcher Unterſuchungsgeiſt dem bauenden und bildenden Künſtler mit neuen Entdeckungen zu Hülfe kam und wo im Geſpräch der Edelſten und Gebildetſten, die von ihr zu lernen nicht für Schande hielten, Aspaſia in allem Glanze der Anmuth, Bildung und Schönheit den Vorſitz führte, — hier war es, wo die Baumeiſter Iktinos und Kallikrates ihre Riſſe zum Parthenon, ein Mneſikles ſeinen Entwurf zu den Propyläen vorlegten, und Phidias die Zeichnungen zu dem Bilderſchmuck dieſer Werke und zu ſeinen

Athene- und Zeusbildern der Prüfung und dem Urtheil des Perikles unterwarf. Und wiederum ſehen wir dieſen theilnehmend, berathend und anregend in der Werkſtatt ſeines Freundes erſcheinen, wo die Blüthe der Schönheit edler Frauen und Jungfrauen eine Ehre darin fand, dem gröſsten Künſtler der Hellenen als Modell zu dienen für ſeine Schöpfungen, in denen er den Ruhm und die Herrlichkeit der gottgeliebten Vaterſtadt in ewiger Bilderſchrift verkündete. Nur ein ſolches Zuſammenwirken alles Höchſten und Beſten, was die Zeit beſaſs, ein Zuſammenwirken, von dem wir uns jetzt kaum eine ſchwache Vorſtellung zu machen vermögend ſind, kann die nie erreichte Vollendung der Kunſtwerke dieſer Zeit erklären. Aber noch etwas Anderes kam dazu. Dieſe Kunſtwerke hatten ein — Publicum.

Das Publicum der griechiſchen Kunſt.

Wenn, um ein verrufenes Wort unſerer Tage zu brauchen, jemals Communismus exiſtirt hat, ſo war es der Communismus des Genuſſes und Beſitzes der Kunſtſchöpfungen in der blühenden Zeit der helleniſchen Freiſtaaten. Mochte immerhin in dem Perikleiſchen Athen der Beſitz von Geld und Gut nicht minder ungleich vertheilt ſein, wie bei uns — obſchon die Hellenen zu keiner Zeit ein zahlreiches Proletariat gekannt haben — der Beſitz alles deſſen, was das Leben durch die Kunſt verſchönt und lebenswerth macht, war bei ihnen vollkommen gleich vertheilt, und nie wieder hat es eine Zeit und ein Volk gegeben, wo der Grundſatz republicaniſcher Gleichheit und Gleichberechtigung aller Genoſſen des Staatslebens in dieſer Beziehung ſo vollkommen eine Wahrheit geweſen wäre. Die ganze Kunſt war allgemeine Sache, Sache aller derer, die Glieder waren der groſsen, freien »Gemeinſchaft«, wie griechiſche Philoſophen den Staat nennen. Oeffentlich waren die Genüſſe, welche Muſik und Poeſie gewähren, wie die religiös-politiſchen Feſte, zu deren Verherr-

lichung ſie dienten: öffentlich das Theater, in welchem auch der ärmſte Bürger die dramatiſchen Meiſterwerke der Dichter ſeines Volkes, ausgeſtattet mit aller ſceniſchen Pracht und allen Reizen der Schweſterkünſte, an ſeinem Auge vorübergehen ſah. Denn Drama und Theater waren ſtaatlich-religiöſe Inſtitutionen und der reiche Bürger hatte die Ehrenpflicht, dafür zu ſorgen, daſs der ärmere ohne Geldaufwand Theil an denſelben nehmen konnte. Während die Reichen das Geld zur Aufführung und Ausſtattung der Dichtungen hergaben, zahlte der Staat für die ärmeren Bürger ſeit Perikles ſogar das geringe Eintrittsgeld von zwei Obolen (etwa 25 Pfennige). Und eben derſelbe arme Bürger des atheniſchen Freiſtaats, der ſein Brod mit eigener Arbeit verdiente, er nahm nicht nur ſeinen gleichen Theil wie der reichſte an den Leiſtungen des Dichters und Muſikers, des Rhapſoden und Schauſpielers, auch die ganze Welt der bildenden Kunſt war ſeinem Genuſſe erſchloſſen, während in die kunſtgeſchmückten Schlöſſer und Villen unſerer Groſsen und Reichen ſelten oder nie das Auge des Armen auf flüchtige Momente dringt. Und während ſelbſt unſere Muſeen und Kunſtſammlungen meiſt gerade an den Sonn- und Feſttagen, den einzigen, wo der Arbeiter auf kurze Stunden aufathmen darf von ſeiner Fröhnerarbeit, geſchloſſen bleiben, ſah ſich der Genoſſe dieſes antiken helleniſchen Staatslebens, von deſſen Schönheitsſonne ſogar noch in das römiſche Daſein ein verſchönernder Strahl hinüberdrang, überall auf Schritt und Tritt, am Werkeltage wie an den Tagen ſeiner Feſte, umgeben von den Schöpfungen der bildenden Kunſt. Die Meiſterwerke eines Phidias und ſeiner zahlreichen berühmten Kunſtgenoſſen erfüllten nicht die Prachtpaläſte und Landhäuſer der Reichen, ſondern Marktplätze und Tempel, Haine und öffentliche Gänge und die Kunſt der groſsen Maler hatte kein höheres Ziel, als mit ihren Gebilden die Werke öffentlicher Baukunſt, die bedeckten Hallen der Stoen und die Wände der Tempel, zu ſchmücken. Der geringſte atheniſche Bürger kannte und

bewunderte dieſe Kunſtwerke, er kannte ihre Meiſter und unterſchied ihre verſchiedenen Weiſen und Vorzüge. Er wuſste durch tägliche Anſchauung nicht bloſs Altes von Neuem, nicht bloſs den Stil äginetiſcher Kunſt von der Erhabenheit des Phidias zu ſcheiden: er empfand die Groſsheit wie die Grazie, den erhabenen Schwung wie die zierliche Wohlgeſtalt, die Naturtreue wie die Idealität in den Schöpfungen der verſchiedenſten Meiſter und durfte ſich ein Urtheil geſtatten über Werke, an denen bei uns ſelbſt ſogenannte Gebildete blöden Auges vorübergehen. Es iſt keinem Zweifel unterworfen, daſs alle Kunſtgelehrten der heutigen Welt glücklich ſein würden, wenn ſie nur einen einzigen atheniſchen Handwerker aus der Zeit des Sokrates oder Demoſthenes über die Künſtler und Kunſtwerke ſeines Volkes und ſeiner Stadt ausfragen könnten, und mancher Vorſteher eines berühmten europäiſchen Antikenmuſeums würde in Verlegenheit gerathen, wenn er an der Seite eines ſolchen ſeine Sammlungen durchwandern und erklären müſste.

Die Kunſt iſt nichts ohne Publicum. Jener antike Communismus des Kunſtbeſitzes und Genuſſes ſchuf ein Publicum, an welchem und durch welches ſich die Leiſtungen der Künſtler in einer Weiſe ſteigerten, von der wir in unſeren Verhältniſſen kaum mehr eine Ahnung haben. Für die Leiſtungen der Muſik und der redenden Künſte, für Epos und Lyrik, für Tragödie und Komödie, iſt dies eine oft hervorgehobene Thatſache. Kein Publicum der Welt hat jemals wieder mit ſolcher Neigung und zugleich mit ſolcher Einſicht und Gründlichkeit ſeine Dichter beurtheilt und bewundert, angeregt und erhoben als das Publicum von Athen. Es war nicht buchgelehrt, nicht künſtlich abgeſchliffen, aber es war erzogen von Jugend auf in dem Hören und Schauen des Vortrefflichſten und Schönſten; und aus dieſer Gewöhnung des Hörens und Schauens, aus dieſer einzig wahren Schule lebendiger Theilnahme und Erkenntniſs entwickelte ſich in ihm der geniale Schwung und die Sicherheit des Urtheils,

durch welche dies Volk zum Richteramte befähigt wurde über feine Redner, Dichter und Künftler, bildete fich in ihm zugleich die Ehrfurcht vor dem Werke des Meifters, den es in feiner Werkftatt befuchen, deffen unabläffiges Streben es anerkennen und bewundern durfte. Die gröfsten Künftler Griechenlands, welche über die ganze civilifirte Welt zerftreut lebten, ftellten oft, befonders die Maler, ihre berühmteften Werke öffentlich in den griechifchen Städten aus. Und auch hier war Zutritt und Schauen einem Jeden geftattet; denn beides war frei und unentgeltlich, und die öffentliche Meinung ftrafte den einzigen Künftler, den berühmten Maler Zeuxis, der für die Ausftellung feines Gemäldes der fchönen Helena Geld zu fordern fich erlaubte, durch allgemeine Mifsbilligung folchen unerhörten Beginnens. Wie in Athen, fo war es verhältnifsmäfsig in allen griechifchen Freiftaaten; und felbft als in Rom die griechifche Kunft eine zweite Heimath gefunden hatte, war alles Befte, was fie hervorbrachte, dem Volke zugänglich und öffentlicher Gemeinbefitz Aller, welche nur Luft hatten, die Augen aufzuthun. Und die Folgen blieben auch nicht aus. Das römifche Volk der Kaiferzeiten empfand die Schönheit griechifcher Kunftwerke, und felbft Tiberius durfte es nicht wagen, ein bei dem Volke bekanntes und beliebtes Kunftwerk der Oeffentlichkeit zu entziehen und zu feinem Privateigenthum zu machen.

Eine ähnliche Oeffentlichkeit und allgemeine Zugänglichkeit der Kunft finden wir auch zur Zeit der Kunftblüthe des Mittelalters. Kirchen und Capellen, die ftets und Allen geöffneten Stadt- und Rathhäufer, Hallen der Kaufleute und Gewerke waren es, welche die alten grofsen Meifter mit ihren Gemälden fchmückten und für öffentliche Plätze, Gärten und Hallen, für Brunnen und Denkmäler arbeiteten zumeift Bildhauer und Erzgiefser jener Zeit. Aber niemals wieder ift die Theilnahme Aller am Schönen der Kunft und ihrer Werke zu einer folchen Höhe gelangt, wie fie diefelbe zu den Zeiten des Perikles und Phidias und seiner Nachfolger in der helle-

niſchen Welt erreicht hatte. Dazu kam, daſs die groſse atheniſche Kunſtepoche der Perikleiſch-Phidiasſiſchen Zeit überall in den anderen griechiſchen Staaten und Städten des Feſtlandes und der Inſeln das wetteifernde Streben wachrief, ihre Tempel und Heiligthümer mit Kunſtwerken zu ſchmücken, und daſs eine groſse Zahl begabter Schüler des atheniſchen Meiſters dieſem Verlangen nachzukommen bereit war.

Jenes Verhältniſs des Publicums zur Kunſt muſste natürlich auch zurückwirken auf die Stellung und Bedeutung des Künſtlerſtandes im griechiſchen Leben. Wir werden beide in einem beſonderen Abſchnitte behandeln. Hier nur vorläufig die Bemerkung, dass die Bedeutung des Künſtlerſtandes zur Zeit des Phidias und durch ihn, den Freund und Lebensgenoſſen eines Perikles, den in ganz Hellas hoch gefeierten Meiſter, eine weſentliche Veränderung erlitt. An die Stelle der handwerksmäſsigen Uebung und Fertigkeit trat jetzt das Genie und die Wiſſenſchaft. Kunſtſchulen, von groſsen Meiſtern geleitet, verſammelten die Begabten zu einer Kunſtjüngerſchaft, welche zu ihrem Meiſter in demſelben Verhältniſſe ſtand, wie die Schüler der Philoſophen, Redekünſtler und Sophiſten zu ihren berühmten Lehrern. Die Künſtler wurden eine geiſtige Macht, die in religiöſen und äſthetiſchen Dingen den Staatsmännern, Dichtern und Philoſophen ebenbürtig an die Seite trat. Ein Kunſtwerk, wie der Zeus des Phidias, der, nach dem Ausdrucke eines Alten, »ſelbſt die Verehrung des Gottes noch an religiöſer Erhabenheit ſteigerte«, ward ein Ereigniſs auch für die Religionsgeſchichte der Griechen. Und dies Verhältniſs erneuerte ſich bei der Juno des Polyklet, wie bei jedem durch die Kunſt neugeſchaffenen oder zur Vollendung geführten Ideal einer Gottheit, ſo lange die Kunſt ihre Begeiſterung zog aus dem Volksglauben und ſeiner Idealität.

Die Ideale des Phidias.

Zeus iſt Vater und Oberhaupt der Götter, die ſeinem Haupte entſprungene Pallas Athene, die Göttin der Weisheit und männlichen Einſicht, ſeine Lieblingstochter. Zeus und Athene, die geiſtigen Schöpfungen Homer's, die höchſten und gröſsten Perſönlichkeiten des griechiſchen Olymps, ſind es, deren Idealgeſtalten Phidias für alle Zeiten vollendet hinſtellte, — die Ilias und Odyſſee der Plaſtik.

Drei verſchiedene Verſuche der Idealſchöpfung der Schutzgöttin Athens von Phidias' Hand ſtanden auf der Burg der geprieſenen Minervenſtadt, welche alle drei Bilder noch Pauſanias daſelbſt ſah. Zuerſt bildete er aus Erz von der Marathoniſchen Siegesbeute die koloſſale Bildſäule der Athene Promachos, der ſchirmenden Vorſtreiterin, ohne die Baſis gegen ſechzig Fuſs hoch. Sie ſtand auf der Akropolis zwiſchen den Propyläen und dem Parthenon, beide überragend, den erhobenen Schild in der linken, mit der rechten den Speer haltend, in ehrfurchtgebietender Majeſtät. So erſchien ſie noch über achthundert Jahre ſpäter dem Gothenkönige Alarich, als er auf ſeinem Siegeszuge durch Hellas gegen Athen heranzog. Der groſse Maler Parrhaſios hatte die Zeichnungen entworfen zu dem Centaurenkampfe, mit deſſen Darſtellung ſpäter der Ciſeleur Mys den Schild der Göttin ſchmückte. Zu ihren Füſsen ſtand die Eule, die uralte heilige Bewohnerin der Burg.

Eine zweite Bronzeſtatue derſelben Göttin hieſs die Lemniſche, weil die Bewohner dieſer Inſel ſie beim Phidias beſtellt und dann der Akropolis zu Athen geſchenkt. Kleiner als die erſte, übertraf ſie dieſelbe an Schönheit, weshalb ſie auch ſchlechtweg »die Schöngeſtaltete« hieſs. Phidias ſelber erklärte ſie für ſein Meiſterwerk in dieſer Auffaſſung und noch Lucian bewunderte an ihr die herrlichen Umriſſe des Angeſichts, die Zartheit der Wangen und das ſchöne Ebenmaafs der Naſe. — Die berühmteſte von allen Minervenſtatuen des

Phidias — denn aus ſeiner groſsen Werkſtatt gingen deren noch mehrere hervor für andere griechiſche Städte und Tempel — war aber das Athene Parthenos (die Jungfrau) genannte Bildniſs der Göttin aus Gold und Elfenbein, ſechsundzwanzig griechiſche Ellen (39 Pariſer Fuſs) hoch. Es war das Tempelbild für den, Parthenon genannten, Tempel der Göttin auf der atheniſchen Stadtburg. Früher ſchon hatte man manche Statue in der Art zuſammengeſetzt, daſs nur Kopf, Hände und Füſse von weiſsem Marmor gearbeitet waren, während der Rumpf aus vergoldetem Holze oder Bronze beſtand (Akrolithen) und mit wirklichen, koſtbar geſtickten Kleidern aus der Tempelgarderobe — ganz wie die heilige Jungfrau der Katholiken — bekleidet war. So gebildet war noch die von Phidias für Platää verfertigte Athene Areia. Phidias wählte für den Marmor das koſtbarere und zartere Elfenbein und ſchuf ſtatt des wirklichen Gewandes ein aus Gold getriebenes von ſo kunſtreicher Arbeit, daſs es gleichfalls an- und ausgezogen und dem jedesmaligen Tempelſchatzmeiſter zugewogen werden konnte. Die Augen waren von eingeſetzten, farbigen Steinen. Das Gold an der Statue betrug, wie Perikles angab, vierundvierzig Talente, gegen 800 000 Thaler unſeres Geldes*). Die Göttin trug auf dem Haupte den Helm, mit einer Sphinx auf dem Kamme und mit Greifen zu beiden Seiten geſchmückt: auf der Bruſt ihren Panzer, die Aegis. In dieſes Panzers Mitte ſaſs das dräuende Meduſenhaupt; der aufrechte Speer und der Schild lehnten zu ihrer Linken. Auf dem äuſseren Rande des letzteren, wo ein Amazonenkampf gebildet war, hatte ſich Phidias ſelbſt abgebildet als kahlköpfigen Alten mit einem zum Wurfe erhobenen Felsſtück, ein Motiv, das noch in Nachbildungen dieſes Schildes im Britiſchen Muſeum und im Vatican erhalten iſt**). Wie dies, ſo enthielten alle Bildwerke, mit denen

*) Thukydides II, c. 13.

**) S. Jahn Popul. Aufſätze S. 217. Overbeck Fig. 47. Auch Perikles wollten die Alten unter den Kämpfern auf dem Schilde in einem Manne

einzelne Theile geziert waren, Gegenſtände aus der vaterländiſchen Sage. Eine ganze Welt kunſtreicher Gebilde war es, welche dazu diente, die grandioſe Einfachheit des Götterbildes durch reichen Schmuck des Einzelnen zu heben. Denn Phidias ging bei allen ſeinen Koloſſalſchöpfungen von dem Gedanken aus, daſs was aus gehöriger Ferne geſehen durch gewaltige Maſſe und erhabene Umriſſe imponire, auch bei der ſorgfältigeren Beſchauung in fortſchreitender Annäherung durch das kunſtreichſte Detail immer aufs Neue Intereſſe und Bewunderung erregen müſſe. War er doch, der Meiſter des Koloſſalen, wie die Alten rühmen, »gleich herrlich auch im Kleinen.« Auch die Innenſeite des Schildes war mit einer Relief-Darſtellung des Gigantenkampfes geſchmückt. Selbſt die vier Finger hohen Sohlen an den Schuhen der Göttin boten dem ganz nahe tretenden Beſchauer eine Darſtellung jenes Kampfes der Centauren und Lapithen, der als Symbol des Sieges helleniſcher, von der Gottheit geliebter und geſchirmter Heroenkraft über die wüſten barbariſchen Urelemente des Landes und ſeine Bewohner ſo oft auf geheiligten Kunſtdenkmälern der Hellenen wiederkehrt und in Attika wegen der Betheiligung des Stammheroen Theſeus an demſelben beſonders beliebt war. Was auf den Metopen aufsen am Parthenon von dem Meiſsel des Künſtlers in glänzendem Marmor ausgeführt prangte, das fand ſich im Innern gleichſam in Miniatur wiederholt. Auch die Baſis, an der Phidias allein mehrere Monate arbeitete, ſchmückte ein wundervolles Relief, die Geburt und Ausſtattung der Pandora durch die Götter des Olymps. Eine Siegesgöttin, Nike, vier Ellen hoch, gleichfalls von Elfenbein mit goldenem Gewande, ſtand, der Göttin zugekehrt und ihr die Siegerbinde bietend, auf der rechten Hand derſelben: eine Statue auf der Statue, durch ihre verhältniſsmäſsig

erkennen, deſſen erhobener Arm mit dem Speer ſo vor das Geſicht gebracht war, als ſolle er die Aehnlichkeit verdecken. Eine ähnliche Figur findet ſich auf der Nachbildung des Schildes im Britiſchen Muſeum.

ſtattliche Gröſse die Koloſſalität des Hauptbildes ins volle Licht ſetzend. Noch Jahrhunderte ſpäter bewunderte man die Feſtigkeit ſolcher Stellung eines überlebensgroſsen Götterbildes, das, auf der Hand der groſsen Göttin ſtehend, gleichſam in freier Luft zu ſchweben ſchien. Die beſte Vorſtellung von der ganzen Compoſition giebt jetzt eine 1859 zu Athen gefundene 34 Cm hohe Marmorſtatuette *).

Phidias iſt der Schöpfer des Minervenideals. In der Werkſtatt ſeines Geiſtes muſste die Göttin, nach Anſelm Feuerbach's ſchönem Worte, gleichſam zum zweiten Male geboren werden, um als leibhafte Athene Parthenos vor den Augen der ſtaunenden Hellenenwelt zu erſtehen. Der gottbegabte Künſtler war es, der die in den Homeriſchen Geſängen zerſtreuten einzelnen Züge der Göttin, die hier die Reihen der Kämpfer durchbricht, dort kunſtreiche Gewebe ſchürzt oder durch weiſen Rath das Schickſal eines Lieblings wendet, zu einem ſichtbaren göttlichen Individuum vereinigte. Zugleich aber war dieſe ſeine Schöpfung eine Verherrlichung der Stadt Athen ſelbſt, ein von der Kunſt verkörpertes Preisgedicht ihrer Heldengröſse und Sieghaftigkeit, ihrer Weisheit und Humanität, von des königlichen Heros Theſeus Zeiten an bis auf die letzten kaum vergangenen, glorreichen Tage von Marathon und Salamis. Durch Phidias ward Pallas Athene die Gottheit der ächt menſchlichen Civiliſation und zugleich die Vorkämpferin für dieſes höchſte Gut der Menſchheit.

Ruhige Hoheit, Klarheit und Tiefe des Geiſtes, verbunden mit züchtig ſtrenger Jungfräulichkeit und Erhabenheit über jede Schwäche, bilden die Grundzüge des Pallasideals, das Phidias für alle Zeiten vollendete. Auch uns iſt noch ein ferner Abglanz deſſelben erhalten in mehreren der Statuen, welche von dieſer Göttin in gröſserer Anzahl als von einer anderen auf uns gekommen ſind. Alle bieten die-

*) Lübke 121 — 122, Fig. 63. Overbeck Fig. 46. O. Jahn a. a. O. S. 214. —

selben Hauptzüge, und wo hier und da die herbe Strenge des Ausdrucks sich zu mildern scheint, ist es immer die Göttin, nie das Weib, dem der freundlichere Zug angehört. Dem strengjungfräulichen Charakter entspricht auch die Körpergestalt. Die Hüften sind schmal, fast männlich, die Brüste mäfsig und von der furchtbaren Aegis schützend umkleidet. Charakteristisch ist besonders die Bildung des Auges: mäfsig gewölbt und wenig geöffnet, etwas gesenkt in stiller Betrachtung. Dadurch besonders unterscheidet sich Pallas von der sonst leicht mit ihr zu verwechselnden späteren Göttin Roma, welche die römischen Künstler im Uebrigen der Athene gleich, meist sitzend mit frei unter dem Helm hervorschauenden Augen bildeten, während aus der vorschreitenden, geradeaus blickenden Athene Promachos die römische Bellona hervorging.

Erhaltene Athenebilder.

1. Die Pallas von Velletri im Louvre *),

so genannt von dem Fundorte, der römischen Stadt Velletri, wo man sie 1797 ausgrub. Dieses herrliche, zehntehalb Fufs hohe Bild der Göttin aus dem edelsten parischen Marmor von einem trefflichen Künstler gemeifselt, geht gewifs auf den von Phidias in einer der oben erwähnten Statuen zuerst ausgebildeten Typus zurück. Der Helm ist nicht geschmückt und hat die zurückgelehnte, länglich ovale Form des sogenannten korinthischen Visirhelms. Der Wurf des reichen Gewandes, die Gröfse der Formen, die kolossale Mächtigkeit der ganzen Gestalt, die strengen und doch friedlichen Züge des Angesichts sind von höchster Wirkung. Der Kopf war aufgesetzt; er ist vollständig erhalten, nur die Nasenspitze ist ergänzt; die Hände und einige Zehen des Fufses sind modern. Leider sind die Hände falsch restaurirt, gewifs hielt die Göttin ursprünglich in der Rechten die Lanze, in der Linken eine

*) Müller-Wieseler II, 19, 204.

Victoria. An den Haaren und einigen anderen Theilen bemerkte man früher Spuren von Bemalung. Wundervoll ift befonders der Faltenwurf, in welchem das Gewand über den Gürtel fällt. Unter den neun Minervenftatuen des Louvre zieht fie vor allen den Blick des Befuchers fo mächtig auf fich, dafs daneben in der Erinnerung gewöhnlich die übrigen völlig verfchwinden. In ihr fehen wir die Athene vor uns, die durch Phidias und feine Nachfolger der Ausdruck geworden war jener ernften Ruhe, jener felbftbewufsten Kraft des Geiftes, jener Humanität endlich, die ohne Mannheit der Grieche fich nicht denken konnte. Die reine Stirn, die lange und feingebildete Nafe, der etwas ftrenge Zug des Mundes und der Wangen, das kräftige Kinn: das Alles ftimmt wunderbar überein mit dem Charakter jener idealen Schöpfung. Eine koloffale Büfte der Pallas in der Glyptothek zu München*) gleicht auffallend dem Kopfe der Velletrinerin. Der Helm ift unverziert, eine Schlange dient ftatt des Bufches. Das gefcheitelte Haar fällt über den Nacken, von einem Bande zufammengehalten. Die Behandlung des Haars verräth noch Spuren des älteren Stils. Nicht in dichten Lagen, fondern drahtartig zieht es fich nebeneinander hin, ohne mehr Sorgfalt erkennen zu laffen, als fich mit dem Charakter einer Göttin verträgt, deren einziger Toilettenfchmuck der männliche Helm und der jungfräuliche Anftand ift. Die Züge des Angefichts find von idealer Schönheit. Mund und Wange ftreng und ernft, unbefchreiblich die ftille, in fich gekehrte, tiefinnige Ruhe des gefenkten Blicks und der edelgeformten Stirn. Dies Bild ift, wie der begeifterte Feuerbach, dem wir die Befchreibung deffelben entnehmen, ausruft: »der reine Gedanke in Marmor verkörpert.«

2. Minerva Chigi in Dresden.

Minder koloffal als die Velletrinifche, doch acht Fufs hoch, find ihre Verhältniffe durchaus für einen hohen Stand-

*) Müller-Wieseler II, 19, 198. Lübke Fig. 64.

punkt berechnet. Wie die Parthenos des Phidias, trägt ſie das weite, bis auf die Füſse niedergehende Untergewand (Chiton), darüber einen kurzen Doppelüberwurf (Diploïdion), der, aus zwei Stücken beſtehend, Bruſt und Rücken bedeckt. Die zierlichen Wellenlinien, in welchen ſich die Enden dieſes Gewandtheils brechen, contraſtiren ſchön mit den einfachen, mehr geradlinigen, ſchwer niederſinkenden Falten des Untergewandes. Die ſchuppenbedeckte Aegis, auf der rechten Schulter befeſtigt, zieht ſich von da quer über die Bruſt unter den linken Arm hin. Majeſtätiſche Ruhe herrſcht über der ganzen Geſtalt, und das vielleicht ein wenig zu jugendliche Haupt iſt in ſanfter Neigung dem Beſchauer zugekehrt. Helm und Arme ſind neu, alles Andere trefflich erhalten, nur das Geſicht ſcheint durch Ueberarbeitung gelitten zu haben. — Eine treuere Wiedergabe eines älteren Typus ist

3. Die Minerva von Kaſſel*),

die von vielen Kunſtkennern zu den Werken erſten Ranges gezählt wird. Die treffliche Anordnung des Gewandes, die Abwechſelung breiter und ſchmaler Maſſen und die leichten Bewegungen des Stoffes, welche durch das Aufſtoſsen des Gewandes auf den Boden entſtanden ſind, zeugen von groſser techniſcher Meiſterſchaft des Künſtlers; beſonders aber die Aegide, bei welcher es dem Bildhauer gelungen iſt, dem Marmor völlig den Schein jenes zähen und doch nachgebenden Lederſtoffes zu verleihen, aus welchem die Aegide der Athene zu denken iſt**).

4. Die Minerva Giuſtiniani in Rom***),

jetzt im Braccio nuovo des Vatican, war zu Winckelmann's Zeit faſt das berühmteſte Bild der Pallas, und galt noch lange nach ihm als ein ächtes Werk des »hohen Stils« der griechi-

*) Müller-Wieſeler II, 20, 210. **) Feuerbach Plaſtik I, S. 22. 23. ***) Müller-Wieſeler II, 19, 205.

ſchen Kunſt, während Winckelmann den »alten ſtrengen Stil« an den breiten Flächen und den ſcharfen Ecken der Naſe zu erkennen glaubte. Es iſt dieſelbe Minervenſtatue, von welcher Göthe den Freunden ſchrieb: er fühle ſich nicht würdig genug, über ſie etwas zu ſagen. Er nannte ihren Stil einen Uebergang aus dem ſtrengen und hohen in den ſchönen Stil: »die Knospe, indem ſie ſich öffnet.« Obſchon kaum merklich das natürliche Maaſs überſchreitend, trifft ſie das Gemüth um ſo ſicherer mit dem Ausdruck einer reinen geiſtigen Gröſse. Feuerbach fühlte ſich bei ihrem Anblicke durch die eines Tempelbildes würdige Ruhe, wie durch die Sphinx auf dem Wirbel des Helms, an Phidias' Minervengeſtalten erinnert, zunächſt an die Lemniſche Minerva, deren Schilderung bei Lucian dem Haupte dieſer Statue faſt buchſtäblich entſpreche. »Denn gerade die ſchöne Bildung der Naſe, die Lieblichkeit der Wangen, überhaupt die holde Jungfräulichkeit, in welcher von der gewaltigen Tochter des Zeus nur die göttliche Hoheit und Strenge des Gedankens geblieben ſind, zeichnen dieſe Statue aus vor allen übrigen Bildern derſelben Göttin.« Mit Recht bewunderte er die Behandlung des Marmors, in welcher »Fleiſch und Geiſt Eins geworden ſind.« Und wer die Statue aufmerkſam betrachtet, wird ihm beiſtimmen, wenn er hinzuſetzt, daſs der leichte Schatten, welcher vom Helmſchilde mit eigenthümlichem Reize auf die Stirn fällt, verbunden mit der Stille der ganzen Geſtalt und der maaſsvoll graziöſen Haltung der linken Hand, dieſer Minerva einen unſagbaren Ausdruck träumeriſcher Verſenktheit in ſich ſelbſt verleihe. In ſeiner vollen Schönheit genieſst man das herrliche Werk, wenn man von der Statue ſoweit nach rechts wegtritt, bis der Kopf etwa in drei Viertel Face gebracht iſt, wie denn überhaupt die Antiken meiſt von der Rechten geſehen werden müſſen, da die Stützen der Statuen immer zur Linken ſtehen (Feuerbach Nachlaſs IV, S. 34). Hier verſchwinden die ſtörenden Stützen, hier hebt ſich die linke Schulter, während die rechte zurückweicht, und die

prächtige Gewandung der linken Seite entwickelt hier die ganze Fülle ihrer Mannigfaltigkeit. Hier erſcheint auch das Angeſicht in ſeiner reinſten Schönheit, und der ſchmale und hohe Helm, welcher in der vollen Vorderanſicht auf dem quellenden Haupthaar faſt unangenehm in die Höhe ſtarrt, ſchlieſst ſich, von dieſem Standpunkte geſehen, zierlich den Formen des Hauptes an.

Zu den Füſsen der Göttin iſt eine ſehr ſorgfältig gebildete Schlange. Faſt die ganze Statue umringelnd, läſst ſie in vielfachen Windungen noch die raſche Bewegung, mit welcher ſie nahte, erkennen. Denn die Göttin iſt, nach Feuerbach's ſinniger Auffaſſung, gedacht »als Tempelgöttin, die ſoeben die gewohnte Stelle ihres irdiſchen Hauſes wieder betreten hat. Das treue Hausthier der geweihten Stätte iſt der Göttin zugeeilt, und indem es ſie gleichſam mit magiſch bannendem Kreiſe umzieht, läſst ſie ſich, das Haupt zutrauensvoll emporgerichtet, ihr zur Seite nieder.«

Diejenige Minervenſtatue endlich, welcher Winckelmann den Preis der Schönheit ertheilte, war die

5. Pallas in Villa Albani*).

Ihre Formen ſind, wie Goethe's Freund, Heinrich Meyer, bemerkt, nicht weich und zierlich, ſondern göttlich rein, ſchön und erhaben; die Gewandfalten Meiſterſtücke der Zeichnung und von der ſchönſten Wahl, wiewohl nicht in ſo breiten, ungeſtörten Maſſen gehalten, daſs Schatten und Licht gehörigen Effect hervorbringen könnten. Aber die höchſte Reinheit des Profils, die prächtige Wölbung des Kinns, die wunderbar ernſte Lieblichkeit des halbgeöffneten Mundes und die Vollkommenheit, in welcher die Statue erhalten iſt, weiſen dieſer Statue, deren Haltung an die Athene Promachos erinnert, einen Rang an unter den ſchönſten Ueberbleibſeln griechiſcher Plaſtik.

Auſser dieſen Pallasſtatuen gehören noch zu den vor-

*) Lübke Fig. 65.

zuglicheren Darſtellungen der Göttin die Minerva der Hope'ſchen Sammlung zu London*), ein prachtvolles Koloſſalbild der Athene zu Neapel**), und die intereſſante Pallas aus der Villa Ludoviſi, von Antiochos, dem Athener***).

Das Jupiterideal.

Das zweite Hauptideal des Phidias war ſein Olympiſcher Jupiter.

Das geſammte Alterthum hat ſich erſchöpft in dem Preiſe dieſes unvergleichlichen Werks, das nicht mit Augen geſchaut zu haben, ehe man ſterbe, dem Griechen für ein Unglück galt, und von dem ſelbſt ein Römer ausſagte: »es habe die Erhabenheit des Vaters der Götter geſteigert und ſeiner Verehrung unter den Menſchen einen Zuwachs verliehen.« Ein Schauer erfaſste den Beſieger Macedoniens, den römiſchen Feldherrn Aemilius Paullus, als er, in den Tempel zu Olympia eintretend und den Gott gleichſam in lebendiger Gegenwart erblickend, ausrief: »Fürwahr, dies iſt der Zeus des Homer!«

»Stieg, ſein Bild dir zu zeigen, nicht Zeus ſelbſt nieder zur Erde,
»Nun ſo ſtiegſt, ihn zu ſchaun, Phidias, du zum Olymp!« —

alſo ſang ein helleniſcher Dichter von dem göttlichen Künſtler. Er drückte damit nur aus, was ganz Hellas empfand, und was wir nach Jahrtauſenden einem ſchwachen Abbilde gegenüber noch heute empfinden: daſs Phidias den Homeriſchen Vater der Götter und Menſchen zur Sichtbarkeit geſtaltete in einer Herrlichkeit, mit welcher, wie noch ein halbes Jahrtauſend ſpäter der Römer Plinius ſich ausdrückt, »keiner zu wetteifern gewagt hat.«

Der Staat von Elis hatte den Meiſter Phidias, deſſen Ruhm in alle Lande gedrungen war, zu dieſem Werke nach Olympia berufen und ihm die Aufgabe geſtellt, für das ge-

*) Müller-Wieſeler II, 19, 202. **) Ebenda II, 19, 199. ***) Overbeck Fig. 109.

meinſame, von allen Völkern der bekannten Welt hochgeehrte Heiligthum aller Hellenen das Bildniſs des Höchſten der Götter zu ſchaffen. Er kam begleitet von zahlreichen Schülern und Gehülfen. Unter ihnen befanden ſich die tüchtigen Meiſter Kolotes, Alkamenes, Päonios und Phidias' Vetter, der Maler Panänos, von denen Alkamenes das weſtliche Giebelfeld des Tempels durch plaſtiſche Darſtellung der Lapithen- und Centaurenkämpfe, und Päonios das öſtliche mit der Sage vom Wettrennen des Oenomaos ſchmückte. Noch zur Zeit des Pauſanias zeigte man in der Nähe des heiligen Haines das Gebäude, welches die Eleer dem Phidias als Werkſtätte errichtet. Es ward ſpäter durch einen Altar allen Göttern geweiht. Hier ſchuf und vollendete der Künſtler im Laufe weniger Jahre das gröſste Werk ſeiner und überhaupt aller plaſtiſchen Kunſt und zugleich das höchſte, ſeitdem feſtſtehend gebliebene Ideal des Beherrſchers und Lenkers der Götter- und Menſchenwelt. Den blitzeſchleudernden Gigantenvertilger hatten ſchon andere Meiſter vor ihm gebildet. Hier aber galt es die höchſte Macht und zugleich die höchſte Huld und Milde in der ruhigen Majeſtät des Gottes zu vereinen, und vor den Augen des geſammten Hellas den Gott hinzuſtellen, der alle Feinde beſiegt und den ſtrafenden Blitz weggelegt hat, um den Siegern in den feierlichſten Spielen gleichſam ſelbſt Siegerkranz und Palme darzureichen. Wenn der Vorhang weggezogen ward, der das Götterbild dem Auge des in den Tempel Eintretenden verdeckte, ſo erblickte man gegenüber dem groſsen Eingangsthore am Ende der mittleren Säulenreihen des Tempels auf reichgeſchmücktem Throne das vierzig Fuſs hohe Bildniſs des Olympiers aus Gold und Elfenbein mit nacktem Oberleibe, die Hüften abwärts umwallt von dem Mantel, deſſen reiches Gefält bis an die Füſse herabfloſs, die auf einem Schemel ruheten. Von Elfenbein waren die nackten Theile, die Bekleidung aus getriebenem Golde, mit Ornamenten und Blumen in Schmelzfarben kunſtreich geſchmückt. In gleichen

Farben war auch der Kranz von Oelzweigen nachgebildet, der das Haupthaar des Gottes umfchlofs. Ueberhaupt aber war in der Zufammenfetzung des Ganzen darauf Bedacht genommen, dafs die verfchiedenen Stoffe fich zu einer harmonifchen Gefammtwirkung der Farben vereinten. Phidias, der felbft als Maler feine Laufbahn begonnen hatte, befafs auch dafür Sinn und Auge, und wo beides nicht ausreichte, nahm er die Kunfteinficht feines Verwandten, des Malers Panänos, zu Hülfe. Durch jene Vertheilung des Nackten und Bekleideten traten nur die edelften, des Ideals allein empfänglichen Theile, Kopf, Bruft und Oberleib, fichtbar hervor, während die niederen Theile der Menfchengeftalt in dem umfaffenden Mantelwurfe verdeckt blieben. Wir werden hierbei an Rafael erinnert, der bei feinem Gottvater in Florenz ein Gleiches durch die Wolkenumhüllung zu erreichen wufste. Und wie in diefem höchften Ideale des griechifchen Meifters Alles ausging von dem Begriffe des Sieges und der mit dem Siege verbundenen Milde, fo ftand auch auf der linken, vorwärts ausgeftreckten Hand des Gottes, ihm felber zugekehrt, die Siegesgöttin aus Elfenbein und Gold gebildet, die Siegerbinde emporhaltend, während feine Rechte das aus allen Metallen kunftreich zufammengefetzte, vielfarbige Scepter umfchlofs, das Symbol feiner Allmacht, gekrönt nicht mit der dräuenden Lanzenfpitze, fondern mit dem ruhenden Adler, dem Königsvogel der Alten.

Und nun das Antlitz! Wir find glücklich genug, auf Münzen von Elis wenn auch äufserft verkleinerte Nachbildungen*) und in dem herrlichen Jupiterhaupte von Otricoli im Vatican, gefunden in dem kleinen Landftädtchen Otricoli wenige Meilen von Rom, einen wenn auch mannigfach modificirten Abglanz diefer Phidiaffifchen Originalfchöpfung zu befitzen**), und können danach die Begeifterung der Alten

*) Overbeck Fig. 48. Lübke Fig. 66.
**) Müller-Wiefeler II, 1, 1. Lübke Fig. 67.

würdigen, welche kaum Worte für die Vereinigung von Macht, Güte und Weisheit in dieſem unſterblichen Haupte zu finden vermögen.

Auch in der Ausſchmückung der Nebenwerke zeigte ſich des Meiſters eigenthümliche Kunſt, mit dem ausführlichſten Detail im Kleinſten die impoſanteſte Erhabenheit des Koloſſalen zu vereinen und für die verſchiedenſten Punkte der Annäherung den Betrachter mit immer neuen Bildungen von vollendeter Schönheit zu überraſchen. Zugleich gewann er durch dieſe Kunſtfülle das Mittel, die Phantaſie anzuregen, ſeiner Schöpfung Leben und Beſeelung durch die eigene Thätigkeit des Beſchauers zu verleihen. Dieſem Zwecke dienſtbar war auch die Bilderfülle des Throns, durch deren Geſtaltengewimmel der Künſtler eine ſinnige Allegorie durchführte. Die Horen und Grazien rechts und links über den Schultern des Gottes an der Lehne des Thrones umgaben in gemeſſenem Tanzſchritt den Spender aller Segnung, während die Sphinxe mit geraubten Thebanern und die Darſtellung des Geſchicks der Niobiden unter den Armlehnen des Thrones ausſprachen, daſs die Verhängniſſe der Sterblichen gefeſſelt ſeien an den Sitz des höchſten olympiſchen Herrſchers. Und wie in ſeiner Hand die Siegesgöttin ſchwebte, ſo ſtanden tanzende Victorien an den Füſsen des Throns, den über Alles ſiegreichen Gott bezeichnend. Auf den Stäben, welche die Füſse verbanden, waren mythiſche und allegoriſche Figuren theils ruhig ſtehend, theils in lebhafter Handlung dargeſtellt. Die Kunſt des Malers endlich bewies ſich dienſtbar der Plaſtik, indem Panänos die Schranken, welche ſich zwiſchen den Füſsen des Thrones befanden, mit einem bedeutungsvollen Mythencyclus ausſchmückte. — Eine Abbildung der ſitzenden Statue findet ſich auf einer in Florenz befindlichen alten Münze von Elis *).

Kein geringerer, als der Gott ſelbſt, ſchien dem Künſtler

*) Abgebildet bei Overbeck und Lübke a. a. O.

Modell gefeſſen zu haben zu ſeinem Werke. Die Sage von dem Gotte, der dem Phidias im Traume erſchienen, wiederholt ſich auch bei anderen griechiſchen Künſtlern; ſo beim Onatas, als er ſeine berühmte Ceres für die Stadt Phigalia ſchuf, und beim Parrhaſios, als er ſeinen Hercules malte. Wir finden Aehnliches auch von Rafael und anderen Meiſtern der chriſtlichen Kunſt in der Künſtlerſage berichtet. Hier wie dort iſt der Sinn der Erzählung ein und derſelbe. Es iſt eben nur eine Verherrlichung der ſchöpferiſchen Kraft des bildenden Künſtlers, die das Vereinzelte und Zerſtreute der Züge des Gottes, wie die Dichtung ſie gegeben hatte, in ein Ganzes vereinigt zuſammenfaſste und ſichtbar vor das Auge als ein Individuum hinſtellte, in deſſen eigenthümlicher Organiſation alle jene von der Dichtung gegebenen Züge und Eigenſchaften ihren gemeinſamen Mittelpunkt fanden. Homeriſche Gebilde in ihrer ganzen Herrlichkeit und Naturwahrheit vor das leibliche Auge zu ſtellen, wie ſie dem inneren Auge des Dichters vorgeſchwebt hatten, das war die erſte und höchſte Aufgabe der griechiſchen Kunſt. Die berühmten Verſe:

»Sprach's: und Gewährung winkte mit dunkelen Brauen Kronion,
»Und die ambroſiſchen Locken des Herrſchers, ſie wallten ihm vorwärts
»Von dem unſterblichen Haupt; es erbebten die Höh'n des Olympus!« —

dieſe Verſe, in welchen Homer den Gewährung winkenden Zeus des Olymp geſchildert hat, ſie waren es, welche, dem Blitze gleich, den die alte Künſtlerſage nach Pauſanias wirklich zur Beſtätigung des vollendeten Werkes niederfahren lieſs, die Phantaſie des Künſtlers durchzuckten und in ſeinem Geiſte die Idee des Urbildes ins Leben riefen, »auf welche hinblickend und ſich in ſie verſenkend er,« wie Cicero es ſchön ausdrückt, »Kunſt und Hand walten lieſs.« Es iſt dies ganz dieſelbe Erklärung, welche Rafael von ſeinem Schaffen gab, wenn er ſagte: daſs er einer gewiſſen Idee nachſtrebe. Die Koloſſalität der Maaſse ſelbſt — denn die ſitzende Statue maaſs vierzig Fuſs und reichte bei einer Baſis von

zwölf Fuſs bis nahe an das Deckgebälk des Tempels — war darauf berechnet, in der Phantaſie des Beſchauers die Vorſtellung von dem allmächtigen Beherrſcher der Götter und Menſchen durch den Gedanken zu erhöhen: nur den ruhenden Gott umfaſſen und beſchränken dieſe Tempelmauern, ſich aufrichtend würde er ſie zerſprengen! — Die ſcheinbare Unverhältniſsmäſsigkeit der Gröſse des Bildes zu der Höhe des Tempelhauses lag in der Abſicht des Künſtlers. Gerade indem er den Tempel nur zum Rahmen des Götterbildes machte, gelang es ihm, jenen Charakter und Eindruck der Erhabenheit des letzteren hervorzubringen, welcher das wirkliche Maafs der Statue, wie die Alten melden, weit übertraf.

Beinahe acht Jahrhunderte lang war dies Werk das Staunen und die Bewunderung der alten Welt, und die Nachkommen des Phidias genoſsen einer Staatsſtiftung zufolge das Vorrecht, für die Reinigung und Erhaltung deſſelben zu ſorgen. Selbſt der wahnſinnige Caligula muſste auf den frevleriſchen Plan verzichten, das Kunſtwerk nach Rom in ſeinen Palaſt zu verſetzen und ſeinen Kopf an die Stelle des Götterhauptes zu bringen. Vom Blitze beſchädigt, durch tempelräuberiſche Hände einzelner Schmucktheile beraubt, war es doch noch zur Zeit Kaiſer Julian des Abtrünnigen (361—362) Gegenſtand der Verehrung zumal für die Künſtler, welche nach Elis wallfahrteten, um es zu ſtudiren und zu zeichnen. Erſt unter Theodoſius II., welcher viele in Griechenland noch vorhandene Hauptkunſtwerke nach Byzanz bringen lieſs, ſoll auch der olympiſche Zeus des Phidias dorthin gewandert ſein, wo er, einer Tradition zufolge, bei einem groſsen Brande nebſt vielen der herrlichſten Kunſtwerke, wie der knidiſchen Venus des Praxiteles, des Lyſippiſchen Kairos u. a. im Jahre 475 ein Raub der Flammen wurde. Doch iſt es wahrſcheinlicher, daſs das Werk ſchon früher zu Olympia ſelbſt in den Stürmen der Völkerwanderung unterging, die zu Anfang des fünften Jahrhunderts auch den Peloponnes mit Verwüſtung heimſuchten, und bei denen (408) auch der Tempel zu Olym-

pia zerſtört ward. Ueberhaupt iſt kein Werk dieſer zuſammenſetzenden, chryſelephantinen Kunſt erhalten geblieben. Schon im Alterthum ſelbſt war ihre Erhaltung Gegenſtand der höchſten Sorge*). Es galt, ſie ebenſowohl gegen allzugroſse Trockenheit, als gegen übermäſsige Feuchtigkeit der Luft und des Bodens zu ſchützen. Wir kennen noch die verſchiedenen Mittel, durch welche dies geſchah, indem man den Boden und das Bild regelmäſsig mit Waſſer befeuchtete, ſo auf der Akropolis in Athen, oder, wie in der feuchten Niederung von Olympia, Oel um das Bild ausgoſs. Statt deſſen verſäumten es die erſten Heidenbekehrer nicht, das allerdings ſehr wüſt ausſehende Innere dieſer Götterbilder, das mit ſeinem zuſammengekitteten Holzkerne, ſeinem Riegelwerk von eiſernen Stangen und Klammern oft der willkommene Zufluchtsort für Ratten und Mäuſe war, aufzudecken, um die alten Heidenbilder in ihrer ganzen Nichtigkeit bloſszuſtellen. So erzählen Kirchenväter ſelbſt, und ſo iſt auch vielleicht Phidias' Meiſterwerk ſchon früher dieſem chriſtlichen Eifer erlegen.

Der Jupiter von Otricoli.

Von dem Haupte dieſes olympiſchen Jupiter mag, wie oben geſagt, die Büſte des Jupiter Otricoli, von der ganzen Geſtalt der ſitzende Jupiter Verospi, beide zu Rom, eine Vorſtellung geben. Von der erſteren aus carrariſchem Marmor, das Haupt, vom Anſatz der Haarwurzeln auf der Stirn bis zur Kinnſpitze 13 Zoll hoch, iſt der ganze Vorderkopf vollkommen erhalten und gehört nach Visconti zu einer Koloſſalſtatue, welche ein griechiſcher Künſtler in Italien für jene ſabiniſche Landſtadt arbeitete. Herrlich und des Kunſtwerks würdig iſt die Beſchreibung, welche Feuerbach in ſei-

*) So ging ſchon 60 Jahre nach der Aufſtellung das Elfenbein aus den Fugen. Der ſchon damals drohenden Zerſtörung des Meiſterwerkes beugte der Meſſenier Damophon durch eine geſchickte Reparatur vor.

nem »vaticaniſchen Apollo« von dieſem koloſſalen Jupiterkopfe der vaticaniſchen Sammlung giebt. »Unter einem löwenartigen Haupthaar, das mit dem Ausdrucke einer gewiſſen Wildheit an den Homeriſchen Wolkenverſammler erinnert, erhebt ſich eine Stirn, deren ruhiges Bewuſstſein unerſchütterlicher Macht nur dem höchſten Weltgebieter angehören kann. Weit geöffnet iſt das Auge, damit der Herrſcherblick den ganzen Umfang ſeines Reiches überſchauen könne, indeſs hinter der tief ſich abſenkenden Stirn der Geiſt in die Ruhe eines groſsen Gedankens zurücktritt. Mund und Wange zeigen nur die Freundlichkeit eines Vaters, aber auf den hochgewölbten Brauen droht noch der furchtbare Ernſt des Titanenvertilgers. Kaum braucht man den Zug väterlicher Milde mehr hervorzuheben, um einen Jupiter zu ſehen, welcher ſich huldvoll einer Thetis entgegenneigt; aber auch kaum jenen entſcheidenden Zug um die Brauen zu verſtärken, oder nur jenen der Milde zu ſchwächen, um einen Jupiter in ihm zu erkennen, wie er auf den phlegräiſchen Feldern die Titanen vernichtet. Ja man ſtelle ihn bloſs in Gedanken mit dieſer Scene in Verbindung, ſo wird man glauben, den entſprechenden Zug in der Büſte des Gottes wirklich zu ſehen.«

Schon die Alten ſelbſt haben es ausgeſprochen, daſs in der Homeriſchen Schilderung die wallenden Locken und die mächtigen, dunklen Brauen des Vaters der Götter für die Phantaſie des bildenden Künſtlers das entſcheidende Motiv geweſen, aus welchem er den geſammten Geſichtsausdruck ſeines Zeusideals erſchaffen. Ein Blick auf den Jupiter von Otricoli genügt, um zu empfinden, wie ſehr gerade in dieſen Theilen ſich die Majeſtät und Gewalt des Gottes ausdrücken läſst. Sie waren es, die zuerſt vor des Künſtlers Seele ſtanden, wenn auch nicht in der virtuoſen, faſt raffinirten Behandlung, wie ihn unſere Büſte zeigt; ſeine Aufgabe war es, ihnen gemäſs die geſammte Majeſtät des Antlitzes und der Geſtalt zu ſchaffen. Und dieſe Aufgabe iſt auch nach unſerem Gefühl ſo vollkommen gelöſt, daſs wir noch heute, nach Jahrtauſen-

den, da längſt der Glaube an die Götter des Olymps dahingeſchwunden, das ideale Bild eines Zeus und einer Athene uns nur in dieſen Formen vorzuſtellen fähig ſind. Hoch und hell iſt die Stirn, der Sitz des Lichts, aus dem die Göttin des erleuchtenden Gedankens entſprungen. Ueber die Augenknochen ſtark vorgelagert, läſst ſie durch den tieferen Schatten die Hauptſtärke der Lichtmaſſen hervortreten. Der groſsgewölbte Schnitt der Augen vermehrt die Erhabenheit ihres Bogenſchwunges. Das Haar, wie eine Welle hoch über der Stirn ſich hebend, wallt in mächtigen Bogenſchwingungen, die Ohren völlig bedeckend, zu beiden Seiten des Hauptes nieder. Der ſtarke Bart der Oberlippe vereint ſich an den Mundwinkeln in plötzlicher Wendung mit dem krauſen Kinnbarte. Beſonders durch die Haarbehandlung erinnert der otricoliniſche Jupiter an die tragiſche Maske der Griechen.

Von den ſitzenden Jupiter-Darſtellungen erwähnen wir hier

Den Jupiter Veroſpi*):

ein thronender Jupiter, in Haltung und Kleidung, welche freilich gröſstentheils modern iſt, ein Abbild des olympiſchen, nur daſs der rechte, reſtaurirte Arm ſtatt der Victoria jetzt den Blitz hält. Dagegen ſteht die Bildung des Hauptes dem otricoliniſchen Jupiter, mit dem es ſonſt groſse Aehnlichkeit hat, weit nach an Erhabenheit. Eine Büſte in der Florentiner Gallerie kommt dem letzteren am nächſten. Noch koloſſaler iſt ein Jupiterkopf im Garten Boboli zu Florenz, den ich jedoch nicht geſehen habe.

Auſser den bisher genannten werden bei den Alten noch gegen zwanzig andere groſse Werke des Phidias erwähnt. Unter dieſen befinden ſich noch vier Pallasbilder, die er im

*) Müller-Wieſeler I, 1, 7.

Auftrage anderer Städte ausführte. Statuen der Juno und Venus, des Apollo und Hermes werden gleichfalls von ihm erwähnt: von anderen Darſtellungen Athena, Apollo und Miltiades nebſt zehn attiſchen Heroen, Gruppe von Broncestatuen, aus dem Zehnten der Marathoniſchen Beute in Delphi errichtet, eine Amazone für Epheſos, die ſich auf den Speer lehnt, und die Statue eines Knaben, der ſich eine Binde ums Haupt legt. Doch bemerken ſchon die Alten, daſs Phidias weniger die Darſtellung von Menſchen, als von Göttern zu ſeiner Aufgabe gemacht habe.

In hohem Alter, von zahlreichen Schülern umgeben, geehrt durch die Freundſchaft eines Perikles, ohne Nebenbuhler in ſeiner Kunſt, deren Werke ganz Hellas anbetend bewunderte, traf ihn, wie die Sage geht, noch am Rande des Grabes, nach einem glücklichen, ganz der Schönheit und Kunſt geweihten Leben, das harte Geſchick, im Kerker zu ſterben. Eine politiſche Partei, geführt von dem Demagogen Kleon, benutzte die Verſtimmung des Volks über den Beginn des peloponneſiſchen Krieges zu Verſuchen, die auf den Sturz des groſsen Staatsmannes Perikles gerichtet waren. Die nächſten Angriffe geſchahen gegen deſſen Freunde und Günſtlinge, der erſte gegen Phidias. Der greiſe Künſtler war noch nicht lange von Olympia nach Athen zurückgekehrt, als der Sturm gegen ihn losbrach. Plutarch erzählt alſo: Einer der Gehülfen des Phidias, von den Neidern und Feinden deſſelben gewonnen, erſchien auf dem Markte mit dem Oelzweig in der Hand, Schutz erbittend, daſs er ungefährdet den Phidias anklagen und entlarven möge. Die Anklage ging auf Unterſchlagung einer Summe Goldes bei der Ausarbeitung des aus Elfenbein und Gold gefertigten Bildes der Pallas Athene. Allein Phidias widerlegte dieſe Anklage glänzend, indem er das volle Gewicht des erhaltenen Goldes darwog, welches er auf Perikles' Rath ſo angebracht hatte, daſs es vollſtändig abgenommen werden konnte. Jetzt griff man zu einer anderen Anſchuldigung. Der Künſtler, hieſs es, habe

durch die Anbringung feines und des Perikles' Bildnifs in der Amazonenfchlacht auf dem Schilde des Götterbildes die Ehrfurcht vor der Göttin verletzt. »Alfo ward Phidias ins Gefängnifs geworfen, wo er an Krankheit, Einige fagen an Gift, ftarb, das ihm die Feinde, um Perikles noch verdächtiger zu machen, beibrachten.«

Aber diefe ganze Tradition ift höchft verdächtig. Kein einziger alter Schriftfteller, aufser Plutarch, der ein halbes Jahrtaufend fpäter lebte und fchrieb, erwähnt folchen Ausgang des gröfsten aller griechifchen Künftler. Plutarch felbft thut es nur gelegentlich und, wie er eigends bemerkt, nur nach folchen Quellen, deren Darftellung eine dem Perikles entfchieden feindliche Tendenz hatte. Fabelhaft klingt ferner das Gefchichtchen von der Abnahme des fämmtlichen Goldes durch Phidias, ein Gefchichtchen, welches ohne Zweifel aus der oben (S. 177) erwähnten von Thukydides berichteten Thatfache entftand. Noch fabelhafter aber erfcheint das Verbrechen felbft, um deffentwillen die Athener ihren gröfsten Künftler, den Schöpfer ihrer erhabenften Werke, einen achtzigjährigen Greis verurtheilt und in den Kerker geworfen haben follen. War es Frevel gegen die Götter, menfchliche Portraitzüge als Modell felbft für untergeordnete Kunftwerke folcher Art zu benutzen, fo dürfen wir zuverfichtlich behaupten, dafs ihn der Schöpfer des olympifchen Zeus nicht begangen haben wird. Auch lefen wir nicht, dafs die anftöfsigen Bildnifsfiguren vernichtet worden wären, da fie Plutarch ein halb Jahrtaufend fpäter noch gefehen zu haben fcheint. Und doch würde dies ficher gefchehen fein, wenn der Volksgeift darin eine Beleidigung der Religion gefunden hätte. Freilich wufste auch hier die Sage eine Ausflucht. Man erzählte fich, der Meifter habe jene Bildniffe mit fo künftlichem Mechanismus befeftigt, dafs diefelben nicht herausgenommen werden konnten, ohne das ganze Werk zu zerftören. Hier ift die Abfichtlichkeit der Erfindung handgreiflich. Von der Gemeinheit und Niedrigkeit des atheniſchen Volks, welche bei diefer

Erzählung vorausgeſetzt wird, will ich gar nicht reden. Dies Volk, das einem Perikles bei ſeinen Geldausgaben für den Schmuck der Stadt ſo groſsartiges Vertrauen erwies, ſoll ſich dazu erniedrigt haben, von einem Phidias ſich lothweiſe das Gold eines ſeiner heiligen Meiſterwerke vorwiegen zu laſſen! Die ganze Tradition, die in ihrer Lügenhaftigkeit auch noch dadurch charakteriſirt wird, daſs Phidias nach einem anderen Bericht auch in Elis des Unterſchleifs angeklagt und ſogar hingerichtet worden ſein ſoll, ſtammt wie unzählige derſelben Art aus der Zeit der geſunkenen Charaktergröſse Griechenlands, aus jenen Zeiten, wo es den entarteten Hellenen ein Genuſs war, ſich von ihren anekdotenkrämernden Literaten erzählen zu laſſen, daſs ihre groſsen Vorfahren ihnen ſo gar unähnlich nicht geweſen. Das Wahre an der Sache wird etwa geweſen ſein, daſs Phidias, wie alle groſsen Männer, Neider und Feinde hatte, und daſs ihm die Anſchuldigungen derſelben die letzten Jahre ſeines Lebens verbittert haben mögen. Es gehört die ganze, leider auch in unſerem Volke nicht ſeltene Feindſeligkeit gegen das Genie und die beſchränkte Trennung des ſittlichen Adels von der höchſten Kunſtbegabung dazu, um, wie Schlözer in ſeiner Weltgeſchichte, mit brutalem Triumphe auszurufen: »Phidias, der göttliche Künſtler, beging zweimal groſsen Unterſchleif und ward als Dieb gehängt!« Einem edleren Gemüthe iſt es Bedürfniſs, das groſse Bild des attiſchen Volkes zu Perikles' Zeit von einem Makel zu reinigen, mit dem Unverſtand und Leichtſinn ſpäterer Zeiten und Schriftſteller daſſelbe befleckt haben.

Durch gleiche Albernheit iſt eine andere Sage entſtellt. Phidias war ein Künſtler und liebte die Schönheit. Seine letzte Liebe war ein ſchöner eliſcher Jüngling, Pantarkes, der auch zu Olympia als einer der Sieger im Ringkampf der Knaben gekrönt ward. Darum verlieh der Meiſter, wie die Sage ging, einem Jünglinge am Throne des Zeus, der ſich die Siegerbinde um das Haupt ſchlingt, die Züge ſeines Lieblings.

Die chriſtlichen Kirchenväter, ſtets beſtrebt, den groſsen Heiden möglichſt viel Böſes nachzuſagen, machten daraus die Fabel: Phidias ſei in ſeinem Liebeswahnſinn ſo weit gegangen, daſs er den Namen ſeines Lieblings auf einen Finger des olympiſchen Zeus, oder wie andere ſagen, der Pallas Athene eingegraben habe. Noch in Böttiger hat dieſe Albernheit einen Gläubigen gefunden, bis Thierſch ſie in ihrer wahren Geſtalt aufzeigte. Die Liebe aber des achtzigjährigen Greiſes zu dem ſchönen Jünglinge hat nichts an ſich Unwahrſcheinliches. Wir finden Aehnliches bei dem Dichter Anakreon und bei Pindar, der noch im höchſten Alter ein begeiſtertes Preisgedicht auf ſeinen Liebling, den ſchönen Theoxenos, dichtete, in deſſen Armen die Sage den Greis ſanft entſchlummern lieſs. Für ein geſundes und kraftvoll ſchönes Alter ſorgte bei den Hellenen die Gymnaſtik, welche Leib und Geiſt bis in die ſpäteſten Jahre friſch erhielt. Und gleich wie Aeſchylos und Sophokles, Pindar und Platon im höchſten Alter am Ziele ihres ruhmgekrönten Lebens ihre reifſten und vollendetſten Meiſterwerke ſchufen, wie Michel Angelo als Greis das kühnſte und reichſte ſeiner Werke, das jüngſte Gericht in der Sixtina zu Rom begann, — alſo gönnte auch dem Phidias ein gnädiges Geſchick die Dauer ſeiner leiblichen und geiſtigen Kraft bis an das Ende ſeiner Laufbahn; und das letzte ſeiner Werke, das er als Greis vollendet ſah, war — der Jupiter von Olympia.

X.

DIE PARTHENONSCULPTUREN.

„Nimmer wird Eos Reicheres ſchauen,
Und nicht Göttlicheres.“

Die Bildwerke des Parthenon*).

Das Einzige, was uns übrig geblieben iſt von der eignen Kunſtthätigkeit des Phidias, ſind die Fragmente der Sculpturen des Tempels der Athene Parthenos auf der Akropolis, der heiligen Stadtburg von Athen.

Der gröſste Theil dieſer koſtbarſten aller antiken Kunſtreſte befindet ſich jetzt in der Sammlung des britiſchen Muſeums zu London. Einiges Wenige iſt in Athen zurückgeblieben, das Meiſte aber iſt durch Barbarei und Unglücksfälle aller Art ſpurlos vernichtet, und auch das Erhaltene faſt durchaus verſtümmelt und beſchädigt. Aber auch in ihrer trümmerhaften Geſtalt, losgeriſſen von dem groſsen Kunſtganzen des herrlichſten Bauwerks, das die Architektur aller Zeiten geſchaffen, beraubt der leuchtenden Farbenzier, wie des ſtrahlenden Lichts der ſüdlichen Sonne, in dem traurigen Chaos moderner Kunſtmagazine aller Vortheile einer Aufſtellung entbehrend, für welche der Meiſter ſie berechnet und geſchaffen — auch ſo noch erfüllen dieſe geheiligten Reſte der Schöpfungen des Phidias das Herz mit ſtaunender Ehrfurcht, und die gröſsten Meiſter unſerer Zeiten, ein Canova

*) Vergl. A. Michaelis der Parthenon mit Atlas, in dem alle erhaltenen Reſte abgebildet ſind. Leipzig 1870.

und Thorwaldſen, beugten ſich in Demuth vor dem Genius des unſterblichen Atheners, dieſe Reſte ſelbſt anerkennend als das Höchſte der bildenden Kunſt aller Völker und Zeiten.

Wer den innigen Zuſammenhang verſtehen will, der die Kunſt der Hellenen mit allen Seiten und Richtungen ihres Daſeins verband und die Werke derſelben mit Staat und Staatsleben, mit Vergangenheit und Gegenwart der Volksgeſchichte, wie mit Religion und Sitte zu einem harmoniſchen Ganzen vereinte, der muſs vor allen Dingen dieſe Bildwerke ſtudiren und ſich das groſse nationale Geſammtkunſtwerk vergegenwärtigen, zu deſſen Schmuck ſie einſt der Genius des Phidias entwarf. Dieſes groſse nationale Geſammtkunſtwerk des Perikleiſchen Athens war die Akropolis, die uralte, heilige, ſagenumleuchtete Burg der Hauptſtadt von Hellas.

Akropolis heiſst Hochſtadt. Inmitten der attiſchen Ebene, deren Halbkreis durch die Bergzüge des Hymettos, Pentelikon, Parnes und Aegaleos gebildet wird, erhebt ſich ſchroff und ſteil aus der Ebene aufſteigend in einer Höhe von nahezu vierhundert Fuſs der Felſenhügel, welcher in vorhiſtoriſcher Zeit die Stadt Athen trug. Dieſer Felſenhügel iſt die Akropolis. Von drei Seiten, nach Norden, Oſten und Süden zu, verleihen die ſteil abfallenden Felſenwände natürlichen Schutz. Nur auf der Weſtſeite ſenkt ſich der Fels allmälig mit einer breiten Erdlage in das Thal, aus welchem darum auch nur von dieſer einzigen Seite ein Aufgang zur Burg führt. Aus der befeſtigten Hochſtadt wurde ſpäter, als die Stadt ſelbſt ſich rund um den Fuſs des Felſens ausbreitete, die Citadelle, die Burg, welche die Heiligthümer der Stadt, die vornehmſten Tempel der Götter, und den Staatsſchatz ſchirmend umſchloſs. Dieſen Charakter der befeſtigten Burg bewahrte die Akropolis auch noch in jenen glänzenden Zeiten der höchſten Macht Athens, als Perikles und Phidias ſie mit den Meiſterwerken der Architektur und Plaſtik ſchmückten. Noch heutigen Tages iſt ein freier Anblick der Propyläen und des Parthenon

nur von aufserhalb der Stadt, von der piräifchen Strafse her und von den Hügeln, welche fie umgeben, möglich; und fo fah auch der Bewohner des alten Athens von feiner Akropolis nichts als die Befeftigungswerke auf die Stadt niederragen. Die alten Tempel und Heiligthümer, welche die Akropolis bedeckten, gingen in Flammen auf, als die Perferfchaaren Hellas überfchwemmten. Aber fie ftiegen unendlich herrlicher empor aus der Afche, nachdem in den glorreichen Siegen von Salamis und Platää Griechenland feine Freiheit erkämpft und Rache genommen hatte an den ftädteverwüftenden Barbaren. Zuerft freilich beeilte man fich nur, die Akropolis als Feftung herzuftellen und die gebrochenen Mauern wieder aufzubauen. Die Trümmer der zerftörten Tempel mufsten dabei als Baumaterial dienen, und noch heute gewahrt der Befchauer an den regellos eingefügten Triglyphen und Säulentrommeln, die fich in der nördlichen Burgmauer befinden, die Spuren jener eilenden Haft, mit welcher Themiftokles das Werk der erneuerten Befeftigung der Stadtburg betrieb. Aber auch in der Zeit ihrer höchften Blüthe und Macht, als die herrlichften Bauten und Kunftwerke die Akropolis fchmückten, liefsen die Athener jene alten ungeftalten Mauern unangetaftet ftehen, damit fie ein lebendiges Zeugnifs feien von dem entfetzlichen Elend und Drangfal, aus dem fich Athen mit der Hülfe der Götter herausgekämpft zu dem Glanz und Reichthum feiner Perikleifchen Herrlichkeit. Auch hier ftand den Alten die Ehrfurcht vor dem Monumentalen, Ueberlieferten höher, als felbft die Forderung vollendeter Schönheit.

Mit kaum fünfhundert Schritten durchmifst man die Länge, mit zweihundertfünfundzwanzig die gröfste Breite des künftlich geebneten Felsrückens der Akropolis. Aber diefer kleine Raum war genügend, um die gröfsten und herrlichften Werke aufzunehmen, welche jemals die bauende und bildende Kunft gefchaffen. Die Summen, welche Perikles auf fie verwendete, würden den Finanzminifter des mächtigften

Staates von Europa erſchrecken machen. Sie betrugen, wenn wir den Geldwerth jener Zeit in Anſchlag bringen, etwa zehn Millionen Thaler unſeres Geldes. Zwei Jahrtauſende ſpäter bedurfte es langer Berathſchlagung, ob das mächtigſte Volk der Erde, deſſen Hauptſtadt zweimal ſo viel Einwohner zählt, als der ganze atheniſche Staat zu Perikles' Zeit, den fünfzigſten Theil dieſer Summe verwenden möge, um die von Lord Elgin geraubten Reſte der Parthenonſculpturen zum Eigenthume Englands zu machen.

Von uralter Zeit her waren auf der Akropolis alle Keime des öffentlichen Lebens, Religion, Regierung, Gericht wie in einer Knospe verſchloſſen. Die geſchichtliche Zeit brachte dieſe Knospe zur vollen Blüthe der Entfaltung durch die Hand der Kunſt. Hier ſtand der Tempel, in dem der Cult des alten Königs Erechtheus, des Stammesheroen der Athener, des Pfleglings der erhabenen Zeustochter Pallas Athene, mit dem dieſer Göttin ſelbſt verbunden war. Schon Homer kennt und preiſt das wohlgefügte Haus des erdgeborenen Erechtheus,

— »des Königs, welchen Athene
»Pflegte, die Tochter des Zeus, — ihn gebar die fruchtbare Erde —
»Und zu Athenä ſetzt' in den Tempel den opferreichen,
»Wo ihr das Herz erfreun mit geopferten Farren und Lämmern
»Jünglinge edler Athener in kreiſender Jahre Vollendung.«

In dieſem Tempel, deſſen Neubau Perikles nach dem Perſerbrande begann, der aber erſt ein Menſchenalter nach ſeinem Tode zu Ende geführt ward, ſtand in uraltem, vom Himmel gefallenem Holzbilde die Göttin Athene Polias, die Stadtbeſchützerin, auf derſelben Stätte, wo ſie ihren Streit um die Herrſchaft des Landes mit Poſeidon geführt und wo noch neben dem Salzquell, dem Geſchenke Poſeidons in jenem Wettſtreite, der heilige Oelbaum ſtand, die Gabe der ſiegreichen Pallas. Noch heutigen Tages ſind die Trümmer dieſes Erechtheums, gereinigt von den türkiſchen und mittelalterlichen Verunſtaltungen, das Entzücken der kunſtſinnigen

Betrachter, und die in ihrer Art einzige, von allen anderen griechiſchen Tempelbauten abweichende Zuſammenſetzung dieſes wundervollen Bauwerks iſt eben nur die von Meiſterhand gelöſte Aufgabe: die zahlreichen Heiligthümer, Altäre und Wundermale zu einem Ganzen zu vereinen, das jedes derſelben in ſeiner Selbſtändigkeit beſtehen ließ, während der Bau doch zugleich den Anforderungen vollendeter architektoniſcher Schönheit Genüge leiſten ſollte *).

Verſetzen wir uns einen Augenblick zurück in jene Zeit, wo die Akropolis vollendet daſtand, hochragend mit ihren Tempeln und Kunſtwerken über der mächtigen, blühenden Stadt zu ihren Füſsen, ein groſses Heiligthum der ſchützenden Göttin Athene **).

Es iſt die Zeit des groſsen Feſtes der Göttin, die Zeit der alle Jahre, in jedem vierten Jahre aber mit beſonderem Glanze gefeierten Panathenäen. Die feſtlichen Wettkämpfe der Wagenrennen, der gymnaſtiſchen Spiele und der muſiſchen Wettſtreite, in denen die edelſten Jünglinge und Männer drei Tage lang alle Tugend und Vollendung leiblicher und geiſtiger Ausbildung bewährten, ſind beendet. Die Preiſe, beſtehend in Kränzen von Olivenzweigen und in irdenen Vaſen, gefüllt mit Oel von den heiligen Oelbäumen, ſollen von den Kampfrichtern an die Sieger vertheilt werden, und Alles rüſtet ſich nun zur groſsen Pompe des vierten Tages, zu der heiligen Feſtproceſſion, dem feierlichſten Schluſsacte des groſsen Götterfeſtes. Denn es galt jetzt, allen Glanz und alle Herrlichkeit, deren man ſich in dieſen Feſttagen erfreut hatte, alle Kraft und Schöne der Jugend, alle Kunſt, Würde und Tüchtigkeit des Gemeinweſens derjenigen Göttin dankbar verehrend darzubringen, unter deren ſegenbringen-

*) Genaueres über das Erechtheum bei J. Braun II, S. 581 ff. Die erhaltenen Bruchſtücke des Frieſes bei R. Schöne Griech. Reliefs Taf. I. Vgl. Overbeck Fig. 66.

**) Das Folgende zumeiſt nach dem Vortrage von Ernſt Curtius die Akropolis von Athen Berlin 1845.

dem Schutze Athen herangeblüht war zur »Hellas in Hellas«. Zu diesem Tage hatten erlesene Jungfrauen der ersten Geschlechter mit kunstgeübten Händen das heilige Gewand, den Peplos der Göttin, gewebt, der jetzt in feierlichem Festzuge hinaufgebracht werden sollte auf die Akropolis. Priesterinnen hatten die Arbeit geleitet. Unter ihren Augen hatten die Töchter der Stadt auf den Scharlachgrund des Gewandes in kunstvoll verschlungenen Gruppirungen die Thaten der Göttin gestickt. Bald war es Athene, wie sie an der Seite des Göttervaters die himmelstürmenden Giganten bekämpft, bald dieselbe als Schützerin ihrer Lieblinge, des Hercules, Theseus und Bellerophon, oder der Helden von Ilion bei ihren kühnen Thaten, welche dieser Peplos darstellte, der zu jedem Feste von kunstfertigen Händen erneuert, alle grosen Züge aus der Heldensage des Volks in farbenstrahlendes Dasein rief. Brauch und Kunst solcher Werke waren nicht allein auf Athen beschränkt. Auch in Elis woben alle vier Jahre sechzehn Jungfrauen der olympischen Here ein gleiches, kunstvoll geschmücktes Festgewand. Die Kunst der Stickerei rivalisirte im Alterthum mit der der Malerei, und der Ausdruck »mit der Nadel malen« (*acu pingere*) war den Alten geläufig. Dass diese im Alterthum vielbewunderten Arbeiten, wie die Gobelins der heutigen Zeit, nach Originalen grosser Maler gefertigt wurden, unterliegt für die Blüthezeit der hellenischen Kunst keinem Zweifel. Dass sie, ähnlich wie die heutigen Arbeiten, lange Zeit und grosen Kunstfleis erforderten, geht aus den langen Zwischenräumen hervor, welche zwischen je zwei solchen Leistungen vergingen. Noch jetzt haben wir an den Marmorgewandungen einzelner Minervenstatuen eine Andeutung solcher Webekunst und der künstlerischen Sujets ihrer Bilder; so an der Minerva in Dresden (s. S. 75), wo auf einem der eilf Felder, die den Bruststreifen ihres Peplos zieren, die gerüstete Göttin dargestellt ist in dem Momente, da sie dem zu Boden stürzenden Giganten Enkelados mit ihrem Speere den Todesstos giebt.

Doch zurück von dieſer Abſchweifung zu dem Feſtmorgen der groſsen Proceſſion, die das Weihegeſchenk hinaufgeleiten ſoll zum Tempel der Göttin auf der hochragenden Stadtburg. Schon hat ſich das Volk der Stadt und aller umliegenden Gaue verſammelt vor den Thoren von Athen und auf dem Markte. Mit Schild und Speer gerüſtet ordnet ſich die waffenfähige Mannſchaft zu Fuſs und zu Roſs unter ihren Führern, alle in Feſtkleidern und mit Kränzen geſchmückt. Zu den gerüſteten Männern und den ſtolzen Reitergeſchwadern geſellten ſich dann noch die Züge erleſener Jungfrauen, ferner die Töchter von Schutzbürgern, heilige Körbe, nachenförmige Opfergefäſse, Waſſerkrüge und Sonnenſchirme tragend, und von dieſem Amte Kanephoren, Skaphephoren, Hydriaphoren und Skiadophoren benannt. Andere, Diphrophoren genannt, trugen Seſſel zum Ausruhen für die edlen Bürgerinnen. An ſie ſchloſſen ſich die Sieger in den Kampfſpielen der vergangenen Feſttage, die älteren Bürger mit Oelzweigen in den Händen (Thallophoren); die Jugend der Epheben vom 18. bis 20. Jahre in ihren Feſtgewändern. Beſonders Geehrte trugen die Pracht der goldenen und ſilbernen Schaugefäſse, von der Hand der beſten Meiſter mit kunſtreichem Zierrath geſchmückt. Das Wundervollſte aber des ganzen Zuges war ein groſses, prachtvoll gearbeitetes Schiff, welches jetzt aus ſeinem Aufbewahrungsorte an dem Thore hervorgezogen, auf Räder geſetzt und ſtattlich aufgeſchmückt, als Segel jenes koſtbare heilige Feſtgewand der Göttin in ſtrahlender Pracht entfaltete, und hochragend aus dem Gedräng der jubelnden Menge unter Feſtgeſang und Klang der Muſik einhergezogen ward. Auf dieſem Peplos vor Allem beruhte das Religiöſe der Feſtlichkeit. Es ſollte ja der Göttin ſelbſt, dem uralten Schnitzbilde der Athene Polias, als neues Feiergewand angethan, ihr ſelbſt eine feſtliche Freude bereitet werden. Da blieb Keiner zurück, und auch die zeitgeizigſten Landbewohner eilten wenigſtens auf einige Stunden von fern und nah in die Stadt, um die Herrlichkeit des neuen Peplos

zu ſchauen, der ſo angebracht war, daſs ſeine eingeſtickten Bilder von allen Seiten genau betrachtet werden konnten. Auf dem Markte ſchloſs ſich der Zug zuſammen, und von Muſikchören begleitet, bewegte er ſich dann durch die ſchönſten und reichſten Straſsen, vorüber an den berühmteſten Heiligthümern, bei denen geopfert und geſungen wurde, auf weitem Umwege bis hin zum weſtlichen Fuſse der Akropolis, wo ſich der Aufgang befand. Hohe Mauern ſchützten hier den von der Natur minder befeſtigten Abhang, ein vorſpringender Thurm ſicherte das untere Feſtungsthor, durch welches wir jetzt den Zug hinanſchreiten ſehen. Schon haben die Erſten die Höhe der Terraſſen erreicht und ſtehen an der groſsen Freitreppe von Marmor, welche zu den Propyläen, dem eigentlichen Eingangsthore der Akropolis, führt, die aus der feſten Burg der Vorzeit, ſeit Kimon und Perikles ein offener Götterſitz geworden iſt. Die Stufen der Freitreppe ſind in der Mitte unterbrochen durch eine mit gerillten Steinen belegte Bahn, auf welcher jetzt Reiter und Fuſsgänger hinaufziehen zu dem herrlichen Hallenthore der Propyläen. Noch ehe ſie es erreichen, begrüſst ſie der Jubelruf der Menge, welche dort rechts die Plattform bedeckt, in welche die ſüdliche Burgmauer ausläuft, und die durch eine Seitenſtiege mit der Haupttreppe verbunden iſt. Ein leichter, zierlicher Tempel thront auf dieſem mächtigen Mauerpfeiler: es iſt der Tempel der Athene Nike, der flügelloſen Siegesgöttin; denn nicht unbeſtändig hin- und herſchwebend, ſondern gleichſam in ſeiner eigenen Heimath weilt der Sieg in ſeiner geliebteſten Stadt. Aber die Menge, die das Heiligthum umdrängt, hat heute kein Auge für den zierlichen Bau des Tempels und für die Marmorgruppen des Frieſes, welche die ſiegreichen Kämpfe der Athener gegen die Aſiaten zu Fuſs und zu Roſs und gegen die mit denſelben verbundenen Griechen darſtellen *). Sie läſst den Blick auch nicht ſchwei-

*) Müller-Wieſeler 1, 29, 124. Overbeck Fig. 67.

ſen auf die herrlichſte Ausſicht über Land und Meer und Inſeln, die noch heute den Beſchauer mit einem Panorama entzückt, das ſeines Gleichen nicht hat auf der Erde. Aller Augen ſind gerichtet auf den herrlichen Feſtzug, der an ihnen vorbei die breite Marmortreppe hinaufzieht zu dem heiligen Eingangsthore, das mit ſeinen Marmorhallen und ſeinen beiden Seitenflügeln die ganze Weſtſeite des Felſens, 168 Fuſs breit, überſpannend, zum Eintritte ladet. Das ſind die Propyläen, von Phidias und Perikles erdacht, von Mneſikles ausgeführt, ein Werk der Baukunſt ſo einzig in der griechiſchen Welt, wie Athen einzig war in ganz Hellas. Jedes Herz unter den Tauſenden des nahenden Zuges ſchwillt höher in freudigem Stolze bei dem Anblicke dieſes Baues, der wie ein glänzendes Diadem die Stirn ſeiner vaterländiſchen Götterburg umgiebt. Achtundfunfzig Fuſs, der Breite der Treppe entſprechend, nimmt der Mittelbau des eigentlichen Thores ein, den Reſt des Raumes zur Rechten und zur Linken füllen, zu beiden Seiten um 26 Fuſs nach der Treppe zu vortretend, zwei tempelförmige Gebäude, die Giebelfronten mit den offenen Säulenhallen der Treppe zukehrend, welche an ihnen vorüber dem mittleren Hauptgebäude zuführt. Jetzt ſteigt er hinan die letzten Stufen zum heiligen Burgthor. Sechs doriſche Säulen von penteliſchem Marmor fünftehalb Fuſs im Durchmeſſer, neunundzwanzig in der Höhe, tragen den doriſchen Fries, gekrönt von dem mächtigen Dreieck des Tempelgiebels. Aber der Giebel entbehrt des Bilderſchmucks, der nur die Tempel ziert; denn nicht ein Götterheiligthum betritt der Zug, der jetzt durch die fünf Säulenöffnungen hindurch der inneren Halle zuſchreitet, ſondern nur den Eingang zu dem groſsen Geſammtheiligthume der Akropolis. Das mittlere Thor iſt das gröſste — hier ſtehen die Säulen dreizehn Fuſs von einander — während die anderen nur ſieben Fuſs von einander entfernt ſind. Zu beiden Seiten des inneren Raums bilden je drei und drei joniſcher Säulen die Durchgangshalle von etwa vierzig bis funfzig Fuſs

Tiefe. Sie iſt geſchloſſen durch eine Mauer aus penteliſchem Marmor. In leuchtendem Farbenſchmucke prangt die weitgeſpannte, mit goldenen Sternen gezierte Decke, und zwiſchen den Säulen ſtehen koſtbare Erz- und Marmorwerke als Weihegeſchenke aufgeſtellt.

Und nun öffnen ſich klingend beim Nahen des Feierzuges die prächtig geſchnitzten und vergoldeten fünf Thore, welche den Eintritt in die tempelgeſchmückte Götterburg verſchlieſsen. Die Tempeldiener haben im Innern alle Feſtzurüſtungen beendet, und der feierliche Moment iſt gekommen, den Ariſtophanes ſchildert, wenn in ſeinen Rittern ein Bürger Athens ausruft:

»Jetzt werdet ihr ſeh'n! Schon vernehm' ich den Klang, wie die Pforten des Thores ſich öffnen!
»Aufjauchzend begrüſst, das jetzo erſcheint, das Athen vorzeitlicher Ahnen,
»Die bewunderte, liedergeprieſene Stadt, wo der herrliche Demos regieret!«

Einziehen jetzt die Reihen des vielgegliederten Feſtzuges, der wie ein blitzender und leuchtender Strom ſich hinerſtreckt durch die Hallen über die marmorne Freitreppe bis hinunter zum Fuſse des Felſens. Mit ihnen ergieſsen ſich die Schaaren der Zuſchauer in das erſchloſſene Innere auf den heiligen Boden der Tempelburg. Wie leuchtet in dem hellen Sonnengolde unter der unausſprechlichen Klarheit des ſüdlichen Himmels die Fülle der Herrlichkeit, welche ringsumher Alles bedeckt: die Pracht der Götterhäuſer, der Statuen von Erz und Marmor, der Weihgeſchenke von heiligen Geräthen und Dreifüſsen, von Siegesroſſen und Kriegsgeſpannen aus glänzendem Metall! Da links in ihrer Mitte ragt das ſiebzig Fuſs hohe Rieſenbild der ehernen Athene Promachos, Phidias' Werk, empor, in der Linken den Schild erhoben, in der Rechten den Speer, die ewig kampfgerüſtete Beſchützerin ihres älteſten Heiligthums, des Erechtheum genannten Tempels der Athene Polias, der ſich wenige Schritte weiter hinter ihr mit ſeiner Karyatidenhalle und ſeinem Säulen-

anbau erhebt. Aber alles überſtrahlt, zur Rechten auf der höchſten Burgfläche gelegen, der neue Tempel der Göttin Jungfrau, der Athene Parthenos, Phidias' herrlichſte Schöpfung, der Normaltempel der vollendeten attiſchen Kunſt, der ſäulenwaldumgebene Parthenon.

Zu ihm hin wendet ſich jetzt der Feſtzug. In zwei Hälften getheilt umkreiſt er, hier zur Rechten, dort zur Linken gewendet, in elliptiſchem Bogen den Wunderbau, bis ſich die Vorderſten vor der Oſtſeite des Parthenon begegnen. Aufſchauend aber zu dem Bilderſchmuck, deſſen Kranz den Fries des Tempelhauſes auf allen Seiten bildet, erblicken die Einherziehenden auf farbenleuchtendem Grunde, von Phidias' Meiſterhand geſchaffen, das marmorne Abbild ihrer ſelbſt, den Feſtzug der heiligen Panathenäen, den ewigen herzerfreuenden Schmuck des Hauſes der Göttin, für die alsbald unter den Feſtgeſängen der verſammelten Schaaren auf dem Altare vor dem Tempel ſich das groſse Brandopfer entzündet. Und war das Opfer vollendet, die Siegespreiſe vertheilt, und der neue Peplos mit anderen Opfergaben der Göttin dargebracht, dann folgte der gemeinſame Schmaus, zu dem aus ganz Attika die Opferſtiere der Feſthekatomben geſendet waren, und wenn dabei auch in der Luſt wohl einmal ein Bürger, wie der Strepſiades in Ariſtophanes' Wolken, des Guten zu viel that, ſo verblieb doch dem ſchönſten der Feſte bei aller Heiterkeit helleniſcher Sinnenluſt der Charakter jenes Maaſses und jenes feinen, ſelbſtbewuſsten Anſtandes, den nach Jahrtauſenden noch der heutige Beſucher Griechenlands an der Feſtfreude der ſpäten Nachkommen bewundert.

Der Parthenon.

Wir aber treten jetzt hin, den Tempel zu beſchauen, den der Homer der Plaſtik, den Phidias erſchaffen und mit den höchſten Werken ſeiner Kunſt geſchmückt, dieſen Wunder-

bau, der einzig dafteht unter allen Tempeln Griechenlands, fo hoch erhaben über den anderen, wie die Gefänge Homer's über den Epen der fpäteren Zeit.

Von den Propyläen langfam aufwärts fchreitend, fehen wir ihn auf der höchften Erhebung des Akropolisplateaus vor uns liegen. Seine weftliche Giebelfeite ift uns zugewendet, aber fie ift nicht die Eingangsfeite. Ein griechifches Cultgefetz wollte, dafs das im Tempel aufgeftellte, dem Eintretenden entgegenblickende Gottesbild nach Often fchaue. Darum hat auch der Parthenon feinen Eingang auf der Oftfeite. Dorthin alfo lenken wir unfere Schritte.

Der griechifche Tempel war für den Hellenen ein Anathema, ein Weihgefchenk, das er feinem Gotte darbrachte. Darum bedurfte es eines künftlichen Fufsbodens, gleichfam einer Bafis, auf welcher das Gefchenk der Sterblichen der Gottheit entgegengetragen erfcheine. Diefe Bafis bildet für den Parthenon eine Schicht von drei mächtigen Stufen, deren obere Fläche, 227 Fufs lang und 101 Fufs breit, auf ihrer Mitte die Cella, den länglich viereckten Kern des Gotteshaufes trägt. Diefer Bau nahm die Stelle eines älteren Tempels der Göttin ein, welchen die Pififtratiden zu bauen begonnen, die Perfer aber verbrannt hatten; und noch heute kann man an dem künftlichen Unterbau (Stereobat), der den Parthenon trägt, die Erweiterungen der alten Fundamentirung erkennen. Die Cella des Parthenon ift rings umgeben von einer offenen Säulenhalle, welche an den beiden Giebelfeiten von je acht dorifchen Säulen, an den beiden Langfeiten — wenn wir die Eckfäulen der Schmalfeiten mitzählen — von je fiebzehn Säulen gebildet wird. Durch diefe ringsumlaufende Säulenhalle ift der Parthenon, wie es die griechifchen Baumeifter nannten, ein Peripteros, d. h. ein auf allen Seiten beflügelter Bau. Denn der Phantafie des Griechen erfchienen diefe heiteren Luft und Licht faffenden Hallen, die den ernften Bau des eigentlichen Tempelhaufes umgaben, wie Fittige. Und fie verdienen hier diefen Namen

in der That. Denn wie getragen von ſeinen Schwingen erhebt ſich der wundervolle Bau dem Himmel entgegen, die Schwere ſeiner Maſſen überwindend durch den Geiſt, der das Geſetz und Motiv ihrer Zuſammenfügung erfand. Dieſes Geſetz, das erſt nach Jahrtauſenden die Wiſſenſchaft unſerer Tage durch genaueſte Meſſungen wieder entdeckte, lag in dem feinen Gefühle der alten Meiſter Phidias und Iktinos, welche bei dieſem Bau überall die gerade Horizontallinie vermieden. Schon die oberſte Stufe des Unterbaues, der Stylobat, iſt nicht wagerecht, ſondern hebt ſich von den Enden in einer dem Auge ohne Meſſung kaum merklichen Curve nach der Mitte hin. Und ebenſo ſtehen auch die Säulen nicht ſenkrecht, ſondern ſie neigen ſich nach oben hin, bei einer Höhe von 34 1/2 Fuſs, faſt um anderthalb Zoll gegen die Cellamauer, die auch ihrerſeits dieſer Neigung durch eine Vorbeugung um 7/100 Meter entgegenkommt. Ja, in der ganzen Architektur des Tempels, vom Kranze bis zum Unterbau hinab, iſt keine einzige Linie wirklich horizontal, ſondern alle ſind entſprechend der Curve, deren Anfang ſich ſchon an der unterſten Tempelſtufe zeigt, nach oben hin gebogen. Dadurch wurde der Eindruck der Schwere, der ſich bei einer vollkommen geradlinigen Architektur in langen Säulenſtellungen mit ſäulengetragenen Giebeln geltend macht, auf das Glücklichſte vermieden. Dazu kommt die ebenfalls dem gewöhnlichen Auge kaum bemerkbare Schwellung der Säulen (Entaſis), um jene Wirkung hervorzubringen, die ſich ſeit Jahrtauſenden in dem wohlthuenden Gefühle voller Befriedigung mächtig erwies, das den Betrachter ſelbſt noch heute beim Anblick der Ueberreſte des herrlichen Bauwerks ergreift und ſein Gemüth mit jener ſtillen Ruhe und Hoheit erfüllt, deren Ausdruck Winckelmann als das Weſen der griechiſchen Kunſt bezeichnet. Dieſes Gefühl war es, dem ein halbes Jahrtauſend nach der Vollendung des Baues der Grieche Plutarch beim Anblick des Parthenon Worte verleiht, wenn er ausruft: »Wie dieſer Bau von Anfang an in

ſeiner Schönheit daſtand als ein ewiges Werk, ſo ſteht er auch jetzt noch in ſeiner Erhabenheit in friſcher Neue und Jugend; und ſo webet es über ihm wie ein Blüthenduft immerwährender Jugendſchönheit, ewig unberührt durch die Zeit, den Hauch und die Seele alterloſer Neuheit bewahrend!«

Die Säulen ſind mit dem Capitell wenig über 34 Fuſs hoch und mit zwanzig Cannelüren geſchmückt. Sie beſtehen meiſt aus zwölf Trommeln, die mit hölzernen Dübeln untereinander verbunden ſind; aber ſo fein iſt die Zuſammenfügung dieſer Marmorblöcke, daſs noch heute die Säulen wie aus einem Stück erſcheinen. Sechs Fuſs und zwei Zoll iſt ihr Durchmeſſer am Boden, ſieben Fuſs vier Zoll ihre Abſtandsweite. Auch dieſe Maaſsverhältniſſe ſind von höchſter Schönheit. »Die Weiten ſind gerade breit genug, um ihnen die Wirkung des Offenen und Freien zu ſichern, und doch wieder ſo nahe, daſs ſie uns nirgends die Anſchauung eines geſchloſſenen, künſtlich gebildeten Raumes entziehen. In den älteren doriſchen Tempelbauten ſtehen die Säulen zu dicht gedrängt, in der Zeit der verfallenden Baukunſt umfaſſen ihre Zwiſchenräume oft mehr als drittehalb ihrer Durchmeſſer, wodurch die Säulenhalle leer und zuſammenhanglos wird.« Ebenſo bewundernswerth ſind die übrigen Maaſsverhältniſſe in Harmonie geſetzt. Der Parthenon iſt kein Koloſſalwerk der Baukunſt. Bei einer Länge von 227 Fuſs beträgt ſeine Höhe von dem Säulenfuſse bis zur Giebelſpitze nur 65 Fuſs. Nicht die Höhe des Gebäudes iſt es, welche den gewaltigen Eindruck hervorruft, es iſt nicht das Kühne, Unermeſsliche, deſſen Anſchauung das Gemüth überwältigt, nicht das labyrinthiſch Verſchlungene, an deſſen Verſtändniſs der Geiſt verzagt — es iſt vielmehr, wie Curtius in ſeiner unübertrefflichen Schilderung ſchön ſagt, das leichtfaſsliche Geſammtbild, in welchem klar, heiter und verſtändlich das Ganze vor uns hintritt, welches die Seele mit ſtillem Entzücken und ſeliger Ruhe erfüllt. »Aber bei dieſer klaren Einfachheit fehlt nicht der tiefere Sinn, denn hier iſt mehr als ein an-

muthiger Wechſel der Formen und ein makelloſes Ebenmaaſs. Damit aber der innere geiſtige Sinn klar in die Erſcheinung trete, verbinden ſich mit der Baukunſt die bildenden Schweſterkünſte, deren Nährerin und Trägerin hier die Architektur iſt. Sie öffnet ihnen die ſchönſten Räumlichkeiten zur Entwickelung ihrer Formenwelt, und empfängt zum Danke von ihnen die ſinnvolle Ausſtattung mit ausdrucksvollen menſchlichen Geſtalten« *).

Wir haben geſehen, daſs der Parthenon ein groſses Nationalheiligthum war, geſchaffen von dem groſsartigen Sinne des edelſten Volks in der beſten Zeit ſeines politiſchen Lebens, auf der Höhe ſeiner Macht und Cultur, wie der Ausbildung jenes ihm angebornen Tactes für das Wahre und Schöne, unter der Leitung ſeiner edelſten und gröſsten Geiſter. Dem Allen entſprach nun auch an Sinn und Gehalt die Ausſchmückung des Baues durch die bildenden Künſte. Die äuſseren Bildwerke des Parthenon waren ein Inbegriff und eine bildliche Darſtellung der attiſchen Religion und des attiſchen Lebens in ihren höchſten und bedeutſamſten Momenten.

Die Haupträume, welche ſich bei dieſem Tempel attiſch-doriſcher Art zu ſolcher Darſtellung boten, waren dreifach. Zunächſt die mächtigen Dreiecke der Giebelfelder der beiden Schmalſeiten, eingerahmt durch das vorſpringende Gebälk des Adlerdaches und des Simſes der Säulenvorhallen. Sodann die Zwiſchenräume zwiſchen den Triglyphen, die Metopen genannt; drittens endlich der Fries, welcher die obere Mauer der viereckten Cella auf allen Seiten umgab. Die Vorſtellung des letzten wie die des erſten Raumes iſt leicht; für die Metopen bedarf es einer kurzen Erklärung.

Nach den Angaben des römiſchen Architekten Vitruv baute man in der urälteſten Zeit ſo, daſs die Querbalken (Stroteren), welche auf dem von den Säulen getragenen

*) Curtius Akropolis S. 19.

Unterbalken (dem Architrav oder Epiſtyl) auflagen, über denſelben mit ihren Enden (den Köpfen) hinausragten. Später ſchnitt man von den Querbalken, welche dazu dienten, die Decke des Gebäudes zu tragen, jene hervorragenden Köpfe in gerader Linie mit der Aufsenſeite des Architravs ab, und nagelte, des gefälligeren Ausſehens wegen, wie derſelbe Vitruv ſagt, »vor die abgeſtutzten Balkenenden Bretter von der Form der jetzigen Triglyphen, die man mit blauer Wachsfarbe bemalte, damit die abgeſchnittenen Balkenenden nicht das Auge beleidigten.« So ſollen an doriſchen Tempeln zwiſchen den durch Anordnung der Triglyphen bedeckten Balkenköpfen, über dem Architrave und unter dem Kranzgeſims, offene Zwiſchenräume entſtanden ſein, die Metopen. In dieſen urſprünglich offenen, viereckten Räumen ſollen Dreifüſse und andere Weihegeſchenke und heilige Geräthe zum Schmuck aufgeſtellt worden ſein. Als man dieſelben ſpäter mit ſteinernen oder marmornen Platten ausfüllte, boten ſich dieſe von den farbigen Triglyphen und dem Kranzleiſten des Geſimſes gleichſam in Rahmen gefaſsten, leeren Flächen dem für alles Schöne und Harmoniſche empfänglichen Geiſte der Hellenen gleichſam von ſelbſt dar, um ihren Raum durch Sculptur oder Malerei verſchönend und für das Ganze ſinnvoll auszufüllen. Dieſe mit bildlichen Darſtellungen verſehenen Metopentafeln nannte man nun ſelbſt Metopen, indem man den Namen des Raums übertrug auf die Gebilde, die er umſchloſs.

Ueberſchauen wir jetzt nach dieſer kurzen Zwiſchenbemerkung den äuſseren Bilderſchmuck des Parthenon in ſeiner Geſammtheit, wie ihn die groſsen Meiſter Phidias und Iktinos erdacht, als ein harmoniſches Kunſtwerk voll tiefen Sinnes und religiöſer Bedeutſamkeit.

Zwei Hauptdogmen des attiſchen Glaubens waren die Geburt der Pallas Athene aus dem Haupte des Vaters der Götter, und der ſiegreiche Wettſtreit der Göttin mit dem Meerbeherrſcher Poſeidon um den Beſitz des attiſchen Lan-

des und die Verehrung ſeiner Bewohner. Dieſe beiden wichtigſten Dogmen ſeiner vaterländiſchen Götterſage ſah der im Feſtzuge zur Akropolis hinaufziehende Bürger Athens in den beiden Giebelfeldern des Tempels ſeiner Schutzgöttin in zwei groſsen reich gruppirten, ſymmetriſch geordneten Compoſitionen von 46 bis 48 freiſtehenden koloſſalen, elf bis zwölf Fuſs hohen Figuren, durch den erſten Meiſter helleniſcher Bildkunſt dargeſtellt.

Heranſchreitend zum Eingange auf der öſtlichen Seite ſah er in dem hochragenden Dreieck des Giebelfeldes gleichſam ein Bild des Weltalls vor ſich ausgebreitet*), von dem uns das Schickſal nur wenige Reſte übrig gelaſſen hat. In der Mitte Zeus auf ſeinem Throne ſitzend, zwiſchen Morgen und Abend, Aufgang und Untergang, Tag und Nacht, Anfang und Ende, umgeben von den geburthelfenden Göttern und Schickſalsgottheiten: nach beiden Seiten eilend Nike und Iris, um aller Welt das groſse Ereigniſs zu verkünden.

Dem Zeus aber zunächſt ſtand, in Waffen ſtrahlend, in voller Gröſse die herrliche Geſtalt der ſeinem Haupte entſprungenen Göttin Pallas Athene zur ſtaunenden Freude der ſie umgebenden Götterverſammlung — wie der Homeriſche Hymnus ſang:

»Und Ehrfurcht faſste die Götter
»Allzumal; und ſie ſprang von dem Aegis tragenden Vater
»Nieder im hurtigen Sprung von ſeinem unſterblichen Haupte,
»Schwingend den ragenden Speer.«

Zur Linken in der äuſserſten Ecke des Giebelfeldes tauchte aus den Wellen empor der Sonnengott mit den Häuptern der aufſteigenden Roſſe, während in der entgegengeſetzten Ecke Selene mit ihrem Geſpann ſich hinabſenkte in die Fluthen des Meeres. Es wird Tag, da die edelſte Göt-

*) Abgebildet am beſten in *ancient marbles of the Britiſh muſeum* VI und vollſtändig bei Michaelis Parthenon im Atlas, wie auch alles Folgende. Vergl. Müller-Wieſeler I, 26, 120. Overbeck Fig. 55.

tin des Gedankenlichts, der Kunſt und Weisheit, die Zeus-entſproſſene Lieblingstochter, da die jungfräuliche Pallas Athene geboren wird.

War ſo der öſtliche Giebel dem erſten Auftreten der Göttin geweiht, ſo zeigte die groſse Statuengruppe des weſtlichen Giebelfeldes *) ein poetiſches Bild der Verherrlichung des Landes ſelbſt, um deſſen Beſitz einſt zwei groſse Gottheiten geſtritten. Der Wettſtreit iſt entſchieden, der Sieg iſt der Göttin zugeſprochen, auf deren Geheiſs ſoeben der fruchtſpendende Oelbaum aufgeſproſst war, dem der Preis zuerkannt worden vor der Gabe des Poſeidon. In der Mitte des Giebels ſah man zu beiden Seiten des hochaufſproſſenden, heiligen Oelbaums die Geſtalten der beiden Hauptperſonen, hier Athene ſich in ſtolzer Siegesfreude ihrem von Erichthonios begleiteten Wagen zuwendend, deſſen Roſſe die flügelloſe Nike lenkte; dort Poſeidon voll Unmuth ſeinem von zwei Seepferden gezogenen, von Amphitrite gelenkten Wagen zuſchreitend, den Leukothea begleitete. Localgottheiten des attiſchen Landes, die Schiedsrichter in dem Götterwettſtreite, waren zu beiden Seiten kunſtreich und ſinnig gruppirt zu ſchauen. Zur Seite der Athene, von ihrem Wagen abwärts nach der Ecke zu, der uralte Stammherós des Athenerlandes, der Heros Kekrops mit ſeiner Gemahlin und ihren vier Kindern, Agraulos, Herſe, Eryſichthon und Pandroſos, endlich in der Giebelecke ſelber ſitzend hingeſtreckt die herrliche Geſtalt des attiſchen Flufsgottes Kephiſſos, noch heute das höchſte Werk antiker Bildkunſt. Auf der Seite Poſeidon's und hinter dem Wagen deſſelben das erhabene Bild der Allmutter Erde, der Kindernährerin, der Ge Kurotrophos mit Kindern in ihren Armen, ihr zunächſt die groſse Gruppe der Thalaſſa mit der aus ihrem Schooſse ſich erhebenden Aphrodite, hinter ihr Galene, die Göttin der lieblichen Meeresſtille. Am Schluſſe des Giebels endlich der Flufsgott Jliſſos und

*) Müller-Wieſeler I, 27, 121. Overbeck Fig. 55.

die Quellnymphe Kallirrhoe. Wenn in der Darſtellung der Geburt Athenens erhabene Ruhe vorherrſchend war, ſo zeigte die Bildgruppe des anderen Giebels ſtatt deſſen mehr den Charakter lebhafter Bewegung. Ein ſolcher Gegenſatz war künſtleriſche Abſicht. Wir finden ihn überall in den Giebelgruppen, von denen uns Nachrichten erhalten ſind *).

Und wie ſolchergeſtalt die beiden groſsen Hauptdogmen der Landesgottheit, das Myſterium ihrer Geburt und die Sage von ihrer erſten Groſsthat auf den beiden Giebelfeldern in erhabenſter Geſtaltung prangend in Farben, in Gold- und Marmorglanz zu ſchauen waren: ſo umſchloſſen Darſtellungen anderer Groſsthaten, von ihr ſelbſt ausgeführt oder unter ihrer ſchützenden Leitung von Göttern und Heroen zum Wohle ihres geliebten Landes vollbracht, unter jenen groſsen Giebelgruppen rund um den äuſseren Fries des Tempels laufend, auf zweiundneunzig Metopen künſtleriſch geordnet, den Prachttempel der Göttin. Die vierzehn Metopen der öſtlichen Vorderſeite zeigten Thaten der Athene ſelbſt und ihrer begünſtigten Heroen, Theſeus und Herakles. Von den zweiunddreiſsig Metopen der ſüdlichen Langſeite zeigten dreiundzwanzig derſelben Kampfgruppen aus dem Centaurenmythus, andeutend den Kampf der neuen Cultur gegen die alte Barbarei, während die neun übrigen Gegenſtände enthielten, welche dem ſiegreichen neuen Cultus angehörten. Hier ſah man die mit dem Dienſte der Athene ſelbſt verbundene Verehrung der brauroniſchen Artemis dargeſtellt, die Thesmophorien, die Belehrung der Prieſterin der Athene, den damit verbundenen Cultus und das Schickſal der Agrauliden, der Verwandten des Kekrops; hier war Erichthonios, der Pflegeſohn Athenens und Vater des Kekrops, dargeſtellt, wie er das älteſte vom Himmel gefallene heilige Bild der Göttin einweihte im Heiligthume der alten Stadtburg; wie er

*) Welcker Alte Denkm. I, 171. Die nicht immer ſicheren Benennungen der einzelnen Figuren nach Bröndſtedt Reiſen und Unterſ. II, 12 f.

ſiegreich den Zweikampf beſtand mit dem Eleuſinierkönige Eumolpos, dem Sohne Poſeidon's, während ein anderes Metopenbild ihn zeigte Unterricht empfangend in der Kunſt des Roſſelenkens von der Athene. Auf zwei anderen Bildern endlich ſah man die von der Göttin gleichfalls begabte Pandora mit Epimetheus, und den Triptolemos, wie ihn Demeter unterwies im Säen der milden Frucht des Getreides *).

Die zweiunddreiſsig Metopen der nördlichen Langſeite ſtellten ebenfalls Gruppen aus dem Mythus der Lapithen und Centauren, Amazonenkämpfe und Thaten der roſſezäumenden Göttin und ihrer begünſtigten Helden, Perſeus und Bellerophon, dar.

Die vierzehn Gruppen endlich, welche die Metopenreihe der weſtlichen Giebelſeite ſchmückten, treten heraus aus dem Kreiſe der mythiſch religiöſen Gegenſtände in das hiſtoriſche Leben Athens. Denn hier ſah man Scenen aus dem erſten groſsen Kampfe, den unter der Göttin Schutz das Volk der Athener allein bei Marathon ſiegreich beſtanden gegen die Heeresmacht des Perſerkönigs. Und ſo waren auf dieſer Seite, deren Giebel, wie wir ſahen, die Schöpfung des attiſchen Oelbaumes durch die Göttin darſtellte, die erſte und die letzte groſse Wohlthat der herrlichen Stadtbeſchützerin, entlegenſte mythiſche Sagenferne und nächſte hiſtoriſche Wirklichkeit, ſinnvoll mit einander verbunden. Unter dieſen Metopenfeldern aber, welche, rings um den Tempel laufend, die Sittigung Athens durch die Göttin des Landes und ſeine Entwicklung zu Macht und Gröſse darſtellten, da, an den groſsen Architravbalken über den Säulen, hingen glänzende eherne Schilde als Siegestrophäen rühmlich beſtandener Kämpfe, der Göttin durch Inſchriften geweiht.

Und nachdem ſo Phidias in den Giebeln und Metopenfeldern die Herrlichkeit und Macht der Landesgöttin und

*) Nach Bröndſtedt II, 200 f.

ihre dem Volke aller Hellenen und dem atheniſchen insbeſondere erwieſenen Wohlthaten in einem Cyclus erhabenſter Geſtaltungen geſchildert, ſchloſs er das Ganze ſeiner tiefſinnigen Compoſition durch den würdigſten Dank- und Lobgeſang, indem er am Frieſe der Cella das gottgeliebte Volk der Athener ſelbſt in einer reichen und köſtlichen Bilderreihe darſtellte, wie es, in der Feier ſeiner Panathenäen begriffen, in feſtlichen Zügen von Jungfrauen, Jünglingen und Männern jeden Alters und Standes, zu Fuſs, zu Pferde, zu Wagen, feſtlich geſchmückt und lebensfroh, mit reichen Gaben und Opfern und mit allen Symbolen ſeines Glaubens hinaufwandelt zu der Schutzgöttin ſeiner erhabenen Stadtburg, ihr ſeine Verehrung und dankbare Huldigung darzubringen. Vierhundertachtzig Fuſs lang umgab dieſer marmorne Feſtzug alle vier Seiten des eigentlichen Tempelhauſes (der Cella). Das attiſche Leben ſelbſt in ſeiner edelſten Aeuſserung, verſchönert zurückgeſtrahlt von dem Spiegel der Kunſt, ſah der Beſchauer in einer unabſehbaren Reihe feſtlicher Gruppen und Aufzüge vor ſich entfaltet. »Auf der Weſtſeite tummelten muntere attiſche Jünglinge ihre Roſſe, welche allzu muthig dem gemeſſenen Paradegalopp der Voranreitenden ſich noch nicht fügen wollen; andere ſind noch mit ihrer Bekleidung, mit Zäumung der Thiere, mit Aufſteigen beſchäftigt. Es ſind die Vorbereitungen zum Reiteraufzuge, die wir uns noch vor dem Stadtthore zu denken haben; darum treffen wir hier die gröſste Mannigfaltigkeit und die bewegteſten Gruppen. Hieran ſchlieſsen ſich unmittelbar die Friesplatten der Langſeiten, wo in zwei parallellaufenden und ſich entſprechenden Zügen die geordneten Schaaren der Feſtgenoſſen ſich gegen Oſten hinbewegen. Die Reiter folgen dem Zuge der Kriegswagen, auf welchen entweder die Sieger der vorigen Feſttage ſtehen, von Siegesherolden begleitet, oder die dem Brauche jener Spiele gemäſs, im behenden Abſpringen und Nacheilen ihre raſche Jugendkraft zeigen. Dieſen voran in würdiger Ruhe eine

Schaar älterer Männer und Frauen, und, den öſtlichen Ecken zunächſt, der eigentliche Opferzug, Citherſpieler, Flötenbläſer, dazwiſchen Männer, welche die Opferthiere vorſichtig leiten. An der Oſtſeite endlich ſchreiten paarweiſe die attiſchen Jungfrauen mit dem heiligen Geräth, geſenkten Hauptes, in langen faltigen Gewändern, begleitet von Töchtern der Schutzgenoſſen, welche ihnen Schirme tragen; Prieſter und Prieſterinnen übergeben den auserwählten Knaben und Mädchen die Weihgeſchenke, kurze Worte der Belehrung über die heiligen Dienſtleiſtungen hinzufügend« *). In der Mitte des Ganzen aber, auf der Eingangsſeite im Oſten, da empfangen die verſammelten Burggötter ſelbſt, auf Stühlen ſitzend, die von beiden Seiten des Tempels ankommenden feſtlichen Reihen des Volks, um ſie über die breite Marmorſchwelle des eröffneten Götterhauſes gleichſam der erhabenſten Göttin zuzuführen, deren Majeſtät ſich dort im Innern des Tempels durch die Kunſt eines von ihr begeiſterten Sterblichen in Gold und Elfenbein gehüllt ihrem Volke offenbarte. Umſtrahlt von des Himmels reinem Lichtglanz, der durch die ſäulengetragene, in der Mitte offene Decke des Heiligthums niederleuchtete, vor ſich den Opfertiſch, der die Gaben empfing, hinter ſich das verſchloſſene Schatzhaus des Staates, das den kleineren weſtlichen Raum des inneren viereckten Tempelbaues einnahm und deſſen Hüterin ſie ſelber war, ſo ſtand ſie da, die jungfräuliche Göttin in ihrem Jungfrauengemache, ihrem »Parthenon«. Der Tempel aber, der auch als Ganzes dieſen Namen führte — wohl konnte bei ſeinem Anblick der Bürger Athens begeiſtert mit dem Dichter ausrufen:

»Nimmer wird Eos Reicheres ſchauen
»Und nicht Göttlicheres!«

Denn man denke ſich die Herrlichkeit dieſes Tempelbaues und ſeiner Sculpturwerke nicht in der farbloſen Ein-

*) Curtius 23. 24.

tönigkeit unſerer grau oder weiſs getünchten Bauten, ſondern erhoben durch den Reiz der Farben und die Kunſt ihrer harmoniſchen Verbindung; man denke ſich die Flächen der Giebelfelder und der Triglyphen bedeckt von der reinen Aetherfarbe des leuchtenden Himmelblau, gegen deſſen Grund ſich die von Künſtlerhand ſorgfältigſt bemalten, in glänzendem Metallſchmuck prangenden Statuengruppen vortrefflich abhoben; die oberen Bauglieder alle, die Geſimszierrathen, die zierlichen Mäanderverſchlingungen über und unter dem äuſseren Frieſe der Triglyphen und Metopen, und den Blätterſchmuck der Tropfenbänder in hellen heiteren Farben prangend, und endlich die Säulenſtämme und die Cellawände, leuchtend von dem edelſten Marmor des Landes, dem ein leiſer Anſtrich das Blendende des Marmors im hellen Sonnenlichte nahm. Scheint es doch faſt, als hätte die Natur Attika den herrlichen Marmor verliehen, um an ihm wie das Genie ſeiner Söhne, ſo auch die ganze Pracht ihrer Sonne abzuſpiegeln; — alſo herrlich iſt noch heute die Wirkung, welche der Glanz des Helios übt auf den Farbenzauber des Parthenon. Noch heute ſcheint er oft, wie Reiſende berichten *), von der ganzen Kraft einer attiſchen Sonne beleuchtet, wie ein groſses, roſig goldenes Feuer aus dunkler Umgebung zum Himmel aufzulodern: »eine groſse, aus vergangenen herrlichen Zeiten her ruhig fortglühende Flamme.« Und ſo iſt es in der That: der ganze Parthenon iſt, wie der begeiſterte Bröndſtedt ausruft, noch heute in ſeiner trümmerhaften Geſtalt eine bedeutungsvolle heilige Flamme, die ſelbſt im Nebel und Froſt moderner Gleichgültigkeit immer fortglühen muſs, damit die Flamme der Kunſt und der Einſicht, die einſt ein ganzes Volk erwärmte, nicht völlig erlöſche, ſondern fortwährend die edelſten und beſten Geiſter erleuchte!

*) Bröndſtedt II, 145. 158.

Schickſale des Parthenon.

So ſtand der Parthenon mit der Herrlichkeit ſeines Bilderſchmucks noch ein halbes Jahrtauſend nach Phidias und Perikles, als Plutarch und Pauſanias ihn bewunderten. Und was iſt er jetzt?

Wohl erfüllt noch heute ein Wald hochaufſtrebender Säulen, von reichen Geſimſen gekrönt, durch Schönheit der Formen und Verhältniſſe das Auge mit Entzücken. Aber auf den erſten Anblick iſt ſelbſt die ſtärkſte Phantaſie unvermögend, aus der wüſten Verſtümmelung ſich das Ganze wieder in ſeiner alten Herrlichkeit herzuſtellen. Die Säulen, jetzt zum Theile des Daches und des Architravs, manche ſelbſt der Capitelle beraubt, ragen klagend hinein in die blaue Luft. Verſtreuet im wirren Durcheinander bilden die ſchönſten Bauſtücke einen Trümmerhaufen um den ganzen Tempel — ein verlaſſenes Schlachtfeld, bedeckt mit verſtümmelten Leichen und Gliedern, Entſetzen und Klage erweckend. Herausgeriſſen iſt der Schmuck der Metopen aus ſeiner alten Stelle, zertrümmert ſind die herrlichen Giebel, entführt auch ſelbſt die verſtümmelten Reſte ihrer ſchönheitſtrahlenden Statuengruppen, ausgebrochen bis auf die Platten der Weſtſeite der reiche Bilderkranz des Cellafrieſes. Man mag, wie ein deutſcher Reiſender*) ſchreibt, dieſe Zertrümmerung noch ſo oft in Bil-

*) H. Hettner Griechiſche Reiſeſkizzen 1853. S. 10.

dern und Büchern geſehen haben, an Ort und Stelle wirkt ſie in einer Weiſe ergreifend und niederſchlagend, wie man es nimmer gedacht und erwartet; und unwillkürlich durchzuckt die Seele des Beſchauers der Weheruf des Dichters:

»Das iſt das Loos des Schönen auf der Erde!«

Und wer hat dem Schönſten, das die höchſte Kunſt der Welt geſchaffen, dieſes Loos bereitet? Die Antwort auf diese Frage klingt noch trauriger. Es war nicht das kunſtzerſtörende Chriſtenthum, das dieſen Frevel verübte. Nach ſeinem Siege über das Heidenthum fand es den Parthenon noch wohl erhalten und friedlich zog die heilige Jungfrau, die Mutter des Gottesſohnes, ein in den Tempel der jungfräulichen Mutter des Erechtheus. Noch heute zeugen von dieſem Wechſel die Reſte byzantiniſcher Kirchengemälde an den inneren Wänden der Cella, und Kaiſer Baſilius, der nach Beſiegung der Bulgaren um 1019 auf ſeiner Triumphreiſe durch Hellas auch Athen beſuchte, brachte, wie der Hiſtoriker Cedrenus erzählt, der Gottgebärerin ein Dankopfer dar und ſchmückte ihren Tempel mit reichen Gaben und Weihegeſchenken. Es waren nicht die Heereszüge der wilden nordiſchen Wanderſchaaren, deren Fluthen ſich meiſt brachen an der unerſteiglichen Felshöhe der alten Götterburg; nicht die fränkiſchen Abenteurer des Mittelalters, welche in Folge der Kreuzzüge als Herzöge von Athen die Akropolis zu ihrer Hofburg machten, und von deren kriegsbedrängtem Daſein bis vor Kurzem der hohe Wartthurm über dem ſüdlichen Propyläenflügel Kunde gab; auch nicht die Türken, die unter Omar (1456) die Stadt der Minerva eroberten und ſie zum Leibgedinge machten für den Harem des Sultans. Wohl ward der Parthenon jetzt zur Moſchee, von deren Minarette über dem weſtlichen Giebel der Imam zum Gebete rief; die Propyläen hallten wieder von dem Schritte der Janitſcharen, denen ſie als Wachthaus dienten, und Waffen und Pulvermagazine wurden aufgehäuft in den geheiligten Räumen der

Burgtempel. Aber ſelbſt der Türken Barbarei zerſtörte nichts von den gröſseren Monumenten, und die Akropolis erreichte in ihren weſentlichen Denkmälern wohlerhalten das Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts. Noch im Jahre 1676 ſahen zwei Reiſende, der Franzoſe Spon und der Engländer Wheler den ſo wunderbar erhaltenen Parthenon in ſeiner ganzen Herrlichkeit. Zwei Jahre vor ihnen hatte ein Schüler des berühmten Malers Lebrun, der Franzoſe Jacques Carrey, der den Geſandten Ludwig's XIV., Marquis de Nointel, auf ſeiner Reiſe nach Konſtantinopel als Zeichner und Maler begleitete, die Bildwerke des Parthenon in einer Reihe von Skizzen gezeichnet, deren Originale jetzt die Pariſer Bibliothek bewahrt. Sie umfaſſen einen groſsen Theil des Cellafrieſes, die beiden Giebelfelder und die ganze ſüdliche Metopenreihe. Zwei Monate hatte er daran gearbeitet, faſt bis zum Verluſte des Augenlichts, indem er, wie ſein Zeitgenoſſe Spon erzählt, bei dem blendenden Reflexlichte des Marmors, ohne irgend ein Gerüſt, Alles von unten her ſehen und zeichnen muſste. Wenn auch ohne Sinn für das Ruhigerhabene des groſsen griechiſchen Stils und ohne Treue in höherem Sinne gemacht, ſind doch dieſe Skizzen, zumal die Zeichnungen nach den beiden groſsen Giebelgruppen, von unſchätzbarem Werthe für die Kenntniſs beider groſsen Compoſitionen, von denen z. B. damals Carrey noch zweiundzwanzig Figuren im weſtlichen Giebelfelde vorgefunden und gezeichnet hat, während jetzt ſieben Fragmente im britiſchen Muſeum und drei in Athen Alles ſind, was wir davon beſitzen. Es war hohe Zeit, daſs wenigſtens ein günſtiges Geſchick uns durch den franzöſiſchen Maler eine ſichere Kunde des Vorhandenen bewahrte. Denn wenige Jahre ſpäter brach die Zerſtörung herein mit einer Furchtbarkeit, um derentwillen der Kunſtfreund das Andenken des deutſchen Mönchs verwünſchen möchte, der einſt das Mittel zu derſelben erfand.

Es war im Sommer des Jahres 1687, als der Feldmarſchall der Republik Venedig, Graf Otto von Königsmark,

mit dem Generalcapitain und ſpäteren Dogen Francesco Moroſini vereint, aus dem bereits eroberten Peloponnes heranzog gegen Attika, um auch dies den Türken zu entreiſsen. Norddeutſche Soldtruppen bildeten den Kern ſeines Heeres, wie er ſelbſt ein Deutſcher war, aus einem durch Tapferkeit, aber auch durch wüſte Sinnesart und berſerkerhafte Wildheit verrufenen Geſchlechte. Die Türken verlieſsen Athen und zogen ſich auf die Akropolis zurück. Die Stadt, von Griechen bewohnt, damals noch ziemlich wohl gebaut und ſchöner, reicher und blühender als irgend eine andere Griechenlands, ergab ſich ſogleich nach Ankunft der Armada, in welcher die Griechen ihre Befreier vom türkiſchen Joche begrüſsten. Königsmark ſchlug ſein Lager auf in dem ſchönen Olivenwalde, der in einiger Entfernung die Stadt und ihre Burg umgab. Er forderte die Burg zur Uebergabe auf, aber vergeblich. Da führte er ſeine Mörſergeſchütze auf den ſteilen Hügel der Pnyx und eröffnete von dort aus, ſowie mit einer zweiten, in der Stadt ſelbſt errichteten Batterie am 25. September das Feuer gegen die Akropolis. Gleich Anfangs ſchlug eine Kugel in ein kleines Pulvermagazin bei den Propyläen und zerſchmetterte den wohlerhaltenen Bau des kleinen zierlichen Tempels der unbeflügelten Nike. Aber an einem der nächſt folgenden Tage (28. September) geſchah das Entſetzlichſte. Der türkiſche Paſcha hatte alle ſeine und der Seinen Schätze und die ganze Kriegsmunition in den Parthenon bringen laſſen. Er hielt ſich wohl geſichert auf der uneinnehmbaren Höhe und lachte des Ungläubigen, der ſein Pulver gegen ihre Felſenwände verſchwendete. Da traf eine Bombe in das ſchlechtverwahrte Pulvermagazin, und ſiehe — der Tempel, deſſen Herrlichkeit zwei Jahrtauſenden getrotzt hatte, ward mitten auseinandergeriſſen und in zwei groſse, von einander geſchiedene Ruinen, eine öſtliche und eine weſtliche, verwandelt. Der ganze öſtliche Theil der Cella mit fünf Säulen des Pronaos, mit allen Säulen und Baugliedern, die das innere Dach bildeten, wurde zerſchmettert,

acht Säulen der nördlichen, fechs der füdlichen Säulenhalle (des Periftyls), nebft allen Basreliefs und Metopen, welche zu diefem Theile des Gebäudes gehörten, hinabgeftürzt und zertrümmert. Auch der öftliche Giebel ward bedeutend befchädigt. Ein venetianifcher Offizier, der wenige Monate fpäter unter den Trümmern umherwandelte, fchrieb, dafs auch fo noch die Ruine ihn mit fprachlofer Bewunderung erfülle *(non ho potuto non farmi restare estatico in contemplarla)*. Es war ein Jammer, der felbft rauhe Krieger ergriff. Es ift nicht wahr, dafs Königsmark nicht gewufst habe, was er that, als er feine Feuerfchlünde gegen die edelften Denkmäler der Kunft richtete. Er war kein antiker Barbar im Sinne roher Unwiffenheit, aber er war ein moderner Barbar, ein Zögling der Sittenwüftheit des goldenen Adelszeitalters unter Ludwig XIV. und im Kriegshandwerk verwildert. Im Gefolge feiner Gemahlin, die ihn nach Griechenland begleitet hatte, befand fich eine gebildete fchwedifche Dame, Anna Ackerjhelm. Diefe Frau war Augenzeugin des Unheils; fie fchrieb darüber an ihren Bruder, den Vorfteher der Stockholmer Bibliothek, in einem ausführlichen, aus Athen datirten Briefe: »Die Feftung liegt auf einem Berge, deffen man am fchwierigften habhaft wurde, weil keine Mine angelegt werden konnte. Wie ungern hatte Se. Excellenz den fchönen Tempel zerftört, der nun an 3000 Jahre geftanden hat, und Minervä-Tempel genannt wird! aber es half nichts; die Bomben thaten ihre Wirkung, und fomit kann in diefer Welt diefer Tempel nimmermehr erfetzt werden!« Nur wenige Monate lang behaupteten die Sieger den Befitz Athens als kurzen Preis diefes Vandalismus, denn nach diefer Zeit mufsten die Venetianer Attika verlaffen auf Nimmerwiederkehr: den Verwüfter felbft raffte bald darauf die Peft im Lager auf Negroponte hinweg.

Zuvor aber follte auch der von der Pulverexplofion verfchonte Reft des edlen Bauwerks noch neue Verwüftung erleiden durch die Eitelkeit der Sieger, denen es nach Tro-

phäen verlangte für ihre Heldenthat. Wie Moroſini zu dieſem Zwecke den koloſſalen Marmorlöwen vom Piräus wegnehmen und nach Venedig einſchiffen ließ, wo er noch jetzt am Eingange des Arſenals zu ſehen iſt, ſo befahl Königsmark, die wunderbaren, gleichſam lebenathmenden Roſſe von dem Siegeswagen der Athene im weſtlichen Giebelfelde nebſt der Statue der Göttin loszubrechen. Dies Roſsgeſpann war die Bewunderung Aller, welche es geſehen, ſelbſt in einer Zeit, wo den Nachkommen der alten Griechen der Name des herrlichen Tempels fremd und unverſtändlich geworden und die Bezeichnung Pantheon an die Stelle des unbekannten Wortes Parthenon getreten war. Die Berichte der Reiſenden Spon und Wheler, welche es noch in ſeiner Schönheit geſehen, ſtrömen über von Ausdrücken der Bewunderung. In dieſen ſich freudig aufbäumenden, lebenſprühenden Roſsgeſtalten ſchien ſich der Künſtler ſelbſt übertroffen, ihnen »mehr als nur ſcheinbares Leben, ein Feuer und einen Stolz verliehen zu haben, würdig der Gottheit, deren Wagen ſie zogen« *). Königsmark's Arbeiter brachen ſie los von ihrem Standorte, aber ungeſchickt und ſorglos ließen ſie die Laſt hinabſtürzen von ihrer Höhe und die edelſten Kunſtgebilde wurden bis auf einen, noch in Athen befindlichen, sehr beſchädigten Pferdekopf, am Felſen zu Staub zerſchmettert **).

Was die Feldherren im Groſsen thaten, begingen die Untergebenen im Kleinen. Jeder mochte wohl gern ein Andenken von der altberühmten Stätte mit fortnehmen. Das Meiſte davon zerſtreute ſich und ging verloren, da viele ihre

---

*) J. Spon: *Il semble que l'on voit dans leur air un certain feu et une certaine fierté que leur inspire Minerve dont ils tirent le char.* (*Voyage* etc. II, p. 84. 1724.) — Wheler: *The sculptor seems to have outdone himself, by giving them more than seeming life: such a vigour is expressed in each posture of their prauming and stamping, natural to generous horses.* (*A journey into Greece* etc. p. 361. Lond. 1682. fol.).

**) *La poca accortezza di alcuni gli fè cadere, e si ruppero non solo, ma si disfecero in polvere.* (Brief eines venetianiſchen Offiziers der Expedition.)

Heimath nicht wiederſahen. Zwei Köpfe einer Metope von der Südſeite des Parthenon, einen Centauren- und einen Lapithenkopf, ſchickte ein däniſcher Offizier nach Kopenhagen, wo ſie anderthalbhundert Jahre ſpäter Bröndſtedt entdeckte. Unter allen jetzt noch übrigen Köpfen des Parthenon ſind dieſe beiden, zumal der des Centauren, bei Weitem am beſten erhalten. Auf gleiche Weiſe kam der Kopf einer weiblichen Giebelſtatue nach Venedig und von da nach wunderlichen Schickſalen in das Muſeum des Louvre *), wo ſich auch eine Platte des Cellafrieſes befindet.

Der Nachfolger Königsmark's und Moroſini's in der Verwüſtung des Parthenon war der von Byron für alle Zeit gebrandmarkte Schotte Lord Elgin, deſſen Namen jetzt die letzten Reſte der Schöpfungen des Phidias im britiſchen Muſeum zu London mit demſelben Rechte tragen, wie Columbus' neuentdeckte Welt den Namen des Amerigo Vespucci. Elgin erwirkte ſich als Geſandter Englands in Konſtantinopel die Erlaubniſs zu dem groſsartigſten Kunſtraube, der je begangen iſt. Ausgerüſtet mit einem Ferman, der ihm geſtattete, »in Griechenland von allen Steinen zu zeichnen, zu formen, auszugraben, auch wegzunehmen, was ihm beliebe«, begnügte er ſich nicht damit, die zahlreichen Ueberreſte der bereits herabgeſtürzten Sculpturen des Parthenon zu ſammeln und vor weiterer Zerſtörung zu bewahren, ſondern er lieſs von rohen Händen die noch vorhandenen Giebelſtatuen herunterſchleifen, die Metopen ausbrechen und den ganzen noch übrigen Fries der Cella, bis auf die Weſtſeite, aus ſeinen Fugen heben, um die ſo geraubten letzten Reſte Phidiaſſiſcher Kunſt für eine hohe Summe an die engliſche Regierung zu verkaufen. Bei dieſer letzten und grauſamſten Verwüſtung ging unglaublich viel edles Alterthum der Akropolis zu Grunde, und die Gebäude ſelbſt wurden mehr als je ihrem Untergange entgegengeführt. Stehende Säulen und Karyatiden wurden unter

*) Müller-Wieſeler I, 27, 122.

dem Gebälke fortgeriffen und das Kranzgefims des Parthenon hinabgeftürzt. Auch von den losgebrochenen Sculpturen felbft verunglückte vieles, während anderes durch die Ungefchicklichkeit der verwendeten Arbeiter neue Befchädigungen erlitt. Laut wehklagten die Griechen bei diefer Zerftörung und felbft die ftumpfen Türken empfanden Mitleid bei dem Anblick der fchmählichen Verftümmelung. »Als der türkifche Disdar«, fo erzählt ein Augenzeuge, »die letzte der Metopen ausbrechen und dabei einen grofsen Theil des prächtigen Gefimfes nebft einer der Triglyphen unter den rohen Händen von Elgin's gedungenen Arbeitern herabftürzen und zerfchmettern fah, nahm er feine Pfeife aus dem Munde, trocknete eine Thräne ab und fagte in einem bittenden Tone zu dem Helfershelfer des Lords, dem neben ihm ftehenden Italiener Lufieri: *Τέλος*! (lafst's genug fein!)«

Von den durch Lord Elgin nach England abgefchickten mit den abgenommenen Kunftwerken beladenen Schiffen fcheiterte das eine bei Cerigo. Zwar wurden, wie der Engländer Sir H. Ellis*) berichtet, die verfunkenen Kunftwerke durch Taucher von den Infeln Kos und Kalymna wieder heraufgebracht. Aber feine Angabe, dafs diefelben auf diefe Art »fämmtlich« gerettet worden feien, ift mit Recht bezweifelt worden. Uebrigens find neuere Verfuche, an der Stelle des Schiffbruchs Sculpturen aus dem Meere zu heben, erfolglos gewefen.

*) *The Elgin and Phigalean marbles.* London 1846. p. 7.

Uebersicht der erhaltenen Reste.

Wir beginnen die Ueberſicht der uns noch erhaltenen, ſämmtlich mehr oder weniger verſtümmelten Reſte der Parthenonſculpturen mit den Metopen.

Von denſelben befinden ſich funfzehn Tafeln und zwei Fragmente im britiſchen Muſeum, eine im Louvre. Sie ſind alle der am beſten erhaltenen Südſeite des Tempels entnommen. Die ſechzehn vollſtändigen ſind Darſtellungen des Lapithen- und Centaurenkampfes. Die vollſtändige Metopenreihe dieſer Seite, aus zweiunddreiſsig Tafeln beſtehend, von denen dreiundzwanzig Centaurenkämpfe, die neun übrigen Darſtellungen aus dem Pallascult enthielten, iſt uns durch die Carrey'ſchen Zeichnungen wenigſtens ihrer Compoſition nach erhalten. Am Tempel ſelbſt ſind erhalten eine Metope der Südſeite, aufserdem befinden ſich daſelbſt noch — aber bis zur Undeutlichkeit verſtümmelt — die vierzehn Metopen der Oſtſeite, Thaten der Athene gegen die Giganten und Kämpfe ihrer Lieblinge Theſeus und Hercules darſtellend, und die vierzehn der Weſtſeite mit Kampfſcenen aus dem Kriege der Griechen gegen die Perſer. Von der Nordſeite befinden ſich noch am Tempel, meiſt in traurigem Zuſtande, neun Metopen; von drei anderen haben wir ſehr ungenügende Skizzen von einem Zeichner, der noch vor Carrey dieſelben

an Ort und Stelle aufnahm. Dieſe Zeichnungen befinden ſich in dem Kupferſtichcabinet des Louvre. In Athen werden aufser zahlreichen Fragmenten aufbewahrt eine Metope der Südſeite, zwei ſehr verſtümmelte der Nordſeite.

Von dem Frieſe der Cella, den die Reiſenden vor der Kataſtrophe von 1687 noch faſt ganz erhalten ſahen und deſſen gröſsten Theil Carrey noch abzeichnete, ſieht man jetzt am Tempel ſelbſt nur noch die Tafeln der weſtlichen Rückſeite in ziemlich erträglichem Zuſtande und fünf Tafeln der Südſeite; unter den Trümmern des Parthenon gefundene Friesplatten, ſechzehn an der Zahl, dazu viele gröſsere und kleinere Bruchſtücke, lehnen an den inneren Wänden der Tempelcella. Dreiundfunfzig Platten in einer Geſammtlänge von zweihundertunddreiſsig Fuſs (beinahe die Hälfte des ganzen Frieſes umfaſſend, deſſen Länge etwa vierhundertundachtzig Fuſs betrug), enthält das britiſche Muſeum unter den *Elgin marbles*, wo auch die Abgüſſe der ganzen Weſtſeite aufgeſtellt ſind; eine einzelne der Oſtſeite befindet ſich im Louvremuſeum. Der Reſt der Darſtellungen iſt uns, bis auf einige ſiebzig Fuſs des ganzen Umfangs, durch Zeichnungen bekannt.

Von den Giebelgruppen endlich enthält das britiſche Muſeum faſt alle noch vorhandenen wichtigſten Bruchſtücke. Die vierundzwanzig Figuren (darunter vier Pferdeköpfe), die im öſtlichen Giebelfelde die Geburt der Athene darſtellten, waren ſchon 1674, als Carrey dieſen Giebel zeichnete, auf zwölf zuſammengeſchmolzen. Von ihnen befinden ſich im britiſchen Muſeum noch zwölf Fragmente, die mit neun Nummern bezeichnet ſind. Die Figur der Selene, welche damals ſchon aus dem Giebel herabgeſtürzt war, wird auf der Akropolis aufbewahrt. Der weſtliche Giebel enthielt in gleichfalls vier- bis fünfundzwanzig mehr oder weniger koloſſalen Statuen den Wettſtreit der Athene mit Poſeidon. Dabei befanden ſich vier Pferdegeſtalten. Carrey zeichnete noch zweiundzwanzig dieſer Figuren am Tempel ſelbſt, während

jetzt nur noch fieben gröfsere Fragmente im britifchen Mufeum und drei in Athen übrig find. Im Weftgiebel des Parthenon felbft befindet fich nur noch eine Gruppe von zwei Figuren und der Reft einer dritten Figur *).

Es ift kaum nöthig, den Freund alter Kunft auf die hohe Wichtigkeit hinzuweifen, welche diefe koftbaren Refte für Jeden haben, der tiefer in das Wefen griechifcher Plaftik eindringen möchte. Diefe Sculpturwerke gehören zunächft zu den wenigen Hauptwerken, welche wir aus dem Alterthum im Original haben. Von den meiften anderen läfst fich nur durch Combinationen nachweifen, dafs fie Copien berühmter Originale find. Hier aber haben wir die wirklichen Urbilder, die ficheren Originale Phidiaffifcher Kunft, Werke, welche fiebenhundert Jahre lang die Bewunderung der alten Welt waren und die noch im Zeitalter des Hadrian ein Plutarch an Schönheit und Anmuth unerreichbar nannte. Ein Phidias entwarf fie und feine Schüler, felbft grofse Meifter, wie Kolotes, Alkamenes, Agorakritos, führten fie aus unter feinen Augen, während feine Hand ihren Arbeiten die letzte Vollendung gab. Denn nicht nur als fchöpferifchen Erfinder, fondern auch in der Kunft des Meifsels felbft verlieh das Alterthum den höchften Preis dem Meifter, der, wie Ariftoteles fagt, gleich grofs war in der Toreutik wie in der Kunft des Marmors.

Die Metopen **).

Bei keinem Theile der Sculpturzierden des Parthenon ift ihre Entführung von dem Bauwerke, dem fie angehörten, mehr zu beklagen, als bei den Metopen, weil gerade fie nur am Gebäude felbft richtig gefehen und verftanden werden können.

Ein Kunftwerk — fei es durch Farbe oder durch erhobene Form, oder durch beide zugleich vollendet — will nach

*) Welcker Alte Denkm. I, S. 108. 117 — 120. A. Michaelis der Parthenon S. 93 ff. **) Abbildungen bei Müller-Wiefeler I, 22, 111 — 114. Overbeck Fig. 61 ab. 62 ab. Lübke S. 164, Fig. 75. 76.

ſeinen eigenthümlichen Bedingungen aufgefaſst und beurtheilt ſein. Zu dieſen gehören aber bei jeder Compoſition, welche ſich einem gröſseren Architekturwerke anſchlieſst und unterordnet, vorzüglich zwei Rückſichten: die eine auf den Platz, den ſie am Gebäude einnahm, die andere auf das Licht, in welchem ſie geſehen zu werden beſtimmt war. Keine dieſer beiden Bedingungen iſt mehr vorhanden für die in den Muſeen von London und Paris und in ſchlechter Aufſtellung in Athen aufbewahrten Metopen des Parthenon. Sie waren berechnet auf eine Höhe von vierzig Fuſs, auf ſtarkes Tageslicht, auf den Geſammteindruck einer groſsen Reihe ähnlicher, in gleichen Abſtänden erſcheinender Darſtellungen, und endlich auf ihr harmoniſches Zuſammenſtimmen in der Symmetrie des ſchönen Ganzen. Es waren ihrer im Ganzen zweiundneunzig, die Figuren, vier Fuſs hoch, treten bis zehn Zoll hervor. Dies ſtarke Hervortreten war eine nothwendige Folge jener örtlichen Verhältniſſe. Es war ferner gefordert durch das ſtarke Licht, in welchem ſie erſchienen. Sie bedurften deſſelben, ſowie des jetzt verſchwundenen, kräftigen Farbenanſtrichs, der nicht nur Gewänder und Haare, ſondern auch die nackten Theile in ihrer verſchiedenen Farbennüancirung hervorhob, um in ſolcher Umgebung ihre Wirkung zu thun. Sie bedurften endlich, um den Blick des Beſchauers zu concentriren, des abſchlieſsenden Rahmens, mit welchem oben und unten die Vorſprünge der Kranzleiſten und Unterbalken und die Triglyphen zu beiden Seiten ſie umgaben. Solcher Bedingungen beraubt, erſcheinen ihr ſtarkes Relief und ihre heftig bewegten Geſtalten an den Wänden unſerer Kunſtſpeicher barock und willkürlich, während jene Eigenſchaften doch vielmehr an Ort und Stelle gerade den tiefen Blick des Künſtlers bezeugten *).

Die in London befindlichen funfzehn Metopen enthalten nur Darſtellungen des Centaurenkampfes, die von allen noch

*) Bröndſtedt Reiſen in Griechenland II, S. 194. 195.

am beſten erhalten ſind. Die Griechen ſind alle jung und bilden einen ſchönen Gegenſatz zu den durchweg bejahrten Centauren. Die kämpfenden Gruppen zeigen, wie beim Apollotempel zu Baſſä, bald die eine, bald die andere Partei im Siege oder beide noch im unentſchiedenen Kampfe begriffen. Die Mienen der Lapithen ſind nicht affectlos, doch im Vergleich zu denen der Centauren höchſt gemäſsigt. Dies war für den Künſtler nicht geboten durch ein abſtractes Geſetz der Schönheit oder der Ruhe — denn dieſe iſt aufs Sichtbarſte verletzt durch die Wildheit aller Bewegungen, jener widerſpricht die offenbar karrikirte Bildung der Centauren, — ſondern der Gegenſatz hat ſich hier in Perſonen getheilt; das Mannigfache *eines* Charakters hat ſich, nach Schorn's feiner Bemerkung, in Charaktere auseinandergelegt, wie beim Laokoon die Heftigkeit in ſeinem Antlitze contraſtirt mit dem milden Ausdrucke ſeiner beiden Söhne.

Als die ſchönſte der Gruppen gilt allgemein diejenige, wo der ſiegreiche Centaur in wildem Uebermuth über den hingeſtreckten Körper ſeines erſchlagenen Feindes hinweggaloppirt. Sein ausgeſtreckter linker Arm, über welchem das Löwenfell niederflattert, die ſtolz gehobene Rechte, der aufwärts gebogene Schweif des Thiermenſchen, — Alles an dieſer herrlichen Figur entſpricht dem beabſichtigten Ausdrucke wilder Siegesfreude, der noch gehoben wird durch die Ruhe des Todes, welche über den ſchönen Leib des erſchlagenen Jünglings ergoſſen iſt. Dieſe Metope iſt der Liebling aller Beſucher des britiſchen Muſeums, der gebildeten Kennerſchaft ſowohl, wie des natürlichen Sinnes, und an ihr erfüllt ſich jenes Wort des feingebildeten Römers Cicero, wenn er von dem Künſtler, der ſie ſchuf, ausruft: »Ein Werk des Phidias beſitze eine beim erſten Anblick zur Bewunderung zwingende Kraft« *). Wer aber die in Original und Zeichnungen erhaltenen Reſte dieſer Schöpfungen des

*) *Phidiae signum simul adspectum et probatum est.* Cic. Brut. 64, 223.

Meiſters mit Genuſs ſtudiren will, dem hat Bröndſtedt im zweiten Bande ſeines mit ſchönen Abbildungen reich ausgeſtatteten Reiſewerkes und A. Michaelis in dem ſchon mehrfach erwähnten Atlas mit Text die beſten Mittel an die Hand gegeben. Hier genügt es zu bemerken, daſs die Ausführung nicht überall gleich iſt, ſondern die verſchiedenen Hände der ausführenden Künſtler verräth.

Der Panathenäenzug des Cellafrieſes *).

In einer Geſammtlänge von vierhundertachtzig Fuſs (nach genauer Meſſung hundertneunundfünfzig und einem halben Meter) umgab, wie wir ſahen, dieſe groſsartigſte, ſchönſte und bedeutungsvollſte aller Reliefcompoſitionen in einer Höhe von vierzig Fuſs die vier Aufsenwände des Gotteshauſes. Mit Recht nennt J. Braun (II, 578 — 579) dieſen Feſtzugsfries den bedeutſamſten, der je geſchaffen wurde, weil derſelbe den ganzen Inbegriff des ſonnenhellen Homeriſchen Geiſtes ausgeprägt zeige und damit zugleich die vollkommenſte Darſtellung der ſpecifiſch helleniſchen Seite der Religion der Griechen gebe, welche einen Charakterunterſchied gegenüber dem Auslande bilde. Die Höhe der Tafeln beträgt einen Meter. Die Figuren ſelbſt ſind im Gegenſatz zu den Metopen, deren Geſtalten oft als völlig runde Statuen heraustreten, ganz flach gehalten. Der Vorſprung beträgt nur etwa zwei Zoll. Denn weil die Sculpturen nur durch die Zwiſchenräume der den Tempel umgebenden Säulen ein gedämpftes Licht erhielten und auf den Nebenſeiten in keiner gröſseren Entfernung als von fünfundvierzig Fuſs geſehen werden konnten, ſo durfte der Künſtler hier kein Hochrelief anwenden, wenn er nicht durch den Schattenwurf die Deutlichkeit der Figuren beeinträchtigen wollte. Dagegen diente

*) Proben aus demſelben: Müller-Wieſeler I, 23. 24. 25. Overbeck Fig. 63. 64. Lübke Fig. 77 — 82.

der azurblaue Grund, die Vergoldung der Verzierungen und die Bemalung der Gewänder dazu, die Wirkung für das Auge zu erhöhen.

Wenn man in dem Raume des britiſchen Muſeums umherwandelnd, die dort aufgeſtellten und nach ihrer alten Reihenfolge geordneten Tafeln betrachtet, ſo kann man nicht umhin, dem geiſtvollen deutſchen Beſchreiber der Akropolis darin beizuſtimmen, daſs kein Kunſtwerk des Alterthums gleiche Bewunderung verdient als dieſer Fries des Parthenon; denn nirgends entfaltet ſich in karg gemeſſenem Raume, bei ſchwach erhabenen Formen ſo mannigfaltige Bewegung, ſo viel athmendes Leben, und nirgends hat ſo wie hier die ſittliche Schönheit und, ſetzen wir hinzu, die ideale Freiheit der griechiſchen Kunſt ſo vollkommenen Ausdruck gefunden. Sämmtliche Figuren ſind in Profilanſicht, eine hinter der anderen und doch keine Spur von Einförmigkeit und ermüdender Wiederholung. Dieſe reiche Fülle der Figuren und Gruppen verwirrt niemals die Ueberſichtlichkeit des Ganzen, nirgends ſtört ſie den ruhigen Genuſs der einzelnen Gebilde. Die plaſtiſche Klarheit des attiſchen Lebens ſelber iſt es, die ſich in dieſem reichen Kunſtgebilde wiederſpiegelt, das beſtimmt war, einen der ſchönſten Momente jenes Lebens dauernd feſtzuhalten. Man werfe, nachdem man die Abgüſſe des neuen Muſeums zu Berlin geſchaut, einen Blick auf das Chaos des koloſſalen farbigen Frontenfrieſes der Schinkelſchen Wandgemälde des alten Muſeums, und man wird den Gegenſatz ſchneidend empfinden. An dieſen Parthenonreliefs kann man zugleich das Weſen des griechiſchen Reliefs in ſeiner Vollendung erkennen. Auf jede maleriſche Wirkung iſt verzichtet, die Figuren ſind alle als auf einem Plane ſtehend gedacht. Kein Hintergrund iſt angedeutet, obſchon doch der wirkliche Feſtzug der Panathenäen ſich durch die Stadt bewegte. Die Vertheilung der Figuren iſt durchaus gleichmäſsig, nirgends eine gröſsere Lücke, nirgends eine Zuſammendrängung der Geſtalten. So angelegen war dem

Meiſter die gleichmäſsige harmoniſche Füllung des Raumes, daſs er, um ſie nicht zu beeinträchtigen, lieber einen Fehler machte, indem er z. B. den Schenkeln der Reitenden nicht die durch ihre Haltung geforderte Verkürzung gab. Alle Köpfe haben faſt ganz gleiche Höhe; auch dies iſt eine Forderung der Schönheit des griechiſchen Reliefs. Phidias verkürzte lieber die Dimenſionen der Reiter und ihrer Roſſe und vergröſserte die der ſitzenden gegen die ſtehenden Figuren, als daſs er ein unruhiges Auf und Ab der Köpfe dargeſtellt hätte.

Wir können nur Einzelnes hervorheben aus dieſer Welt edelſter Kunſtgeſtaltung, um Sinn und Auge des Betrachters darauf hinzuweiſen. Wir übergehen die auf Stühlen ſitzenden Geſtalten der Götter und vergötterten Heroen, welche den Zug empfangen: die Frauengeſtalten der edlen Matronen, die, von den Jungfrauen durch ihre Kleidung verſchieden, ſich mit den heiligen Geräthen im Zuge bewegen, die Lyra- und Flötenſpieler, durch welche Phidias ſeinem Freunde Perikles eine Huldigung darbrachte, der die Kunſtwettſtreite derſelben als neue Zier dem Feſte zugefügt, und wenden uns zu den Geſtalten der Reiter und den Siegesgeſpannen der Wagenlenker, die vor Allem die Aufmerkſamkeit des Beſchauers auf ſich ziehen. Hier ſehen wir die Blüthe der Jugend jener reichen, fürſtlichvornehmen, atheniſchen Adelsgeſchlechter vor uns, als deren hiſtoriſcher Repräſentant ein Alkibiades erſcheint. Es ſind lauter jugendlich ſchlanke, ſtahlkräftige Geſtalten von den herrlichſten Verhältniſſen, in den edelſten und einfachſten Stellungen. Formen und Bewegung ihrer Roſſe, Haltung und Bekleidung der Reiter, die geiſtreich abwechſelnde, ſtets natürliche Vertheilung der Figuren, die lebensvolle Motivirung ihrer Bewegungen entzücken den Betrachter immer aufs Neue. Die linke Zügelhand iſt beim ruhigen Gange des Paradegalopps durchaus in der kunſtgerechten Haltung, nur bei heftigem Sprunge des Pferdes erſcheinen zuweilen beide Hände thätig. Doch ſind

die Reiter ſelbſt bei lebhafteſter, bäumender oder auffchnellender Bewegung ihrer Roſſe immer in ruhiger Haltung. Bewundernswürdig iſt die Kunſt wie die Freiheit im Wechſel ihrer Coſtüme. Einige erſcheinen im Helm, andere das Haupt bedeckt mit dem theſſaliſchen Reiſehute, der wieder bei anderen am jetzt verſchwundenen Bande im Nacken zurückhängt. Die meiſten endlich ſind barhaupt und mit einer bis ans Knie geſchürzten Tunica bekleidet. Andere haben dazu noch die Chlamys, den leichten helleniſchen Reitermantel. Andere endlich haben gar keine weitere Bekleidung als dieſes letztere vorn am Halſe befeſtigte Gewand, das, zurückflatternd bei der raſchen Bewegung des dahergaloppirenden Reiters, die herrliche Bildung der Leiber in völliger Nacktheit ſehen läſst. Nackt ſind auch bei den meiſten die Füſse, während ſie bei anderen bedeckt ſind durch Halbſtiefel. Aus dem Allen ſehen wir, welche Freiheit der Künſtler bei den Alten im Betreff des Coſtüms ſeiner Geſtalten, ſelbſt in der Darſtellung ſolcher Gegenſtände genoſs, die das gegenwärtige Leben ſelber darbot. Schwerlich erſchienen die jungen atheniſchen Edlen bei jenem Feſtaufzuge in ſolcher Nacktheit, wie ſie Phidias uns darſtellt, und ſicher tummelten ſie ihre feurigen Roſſe nicht unbeſchuht. Auch ſchritten gewiſs die edlen atheniſchen Frauen nicht barfuſs einher am Feſte der Panathenäen. Aber der helleniſche Künſtler ſah auf die Bedingungen der Schönheit, er idealiſirte und veränderte die Coſtüme ſeiner Figuren wo und wie er es brauchte, und erkannte kein Geſetz über ſich, als die Forderung ſeines Schönheit erfüllten Auges, ſicher, darin verſtanden zu werden von ſeinem Publicum, von ſeinem Volke. Er nahm ſich ſolche Freiheit ſelbſt im Portrait, während unſere Bildhauer ſogar die Lederſtrippen der Beinkleider an Portraitſtatuen nicht vergeſſen dürfen!

In den Pferden, deren Zäume, wie die Löcher zeigen, von Bronze eingefügt waren, finden wir die Formen wieder, welche Xenophon in ſeiner Schrift von einem vollkommenen Pferde verlangt, und die alſo damals zu Athen als die ſchön-

ſten galten: die zierlich kräftigen Beine, den erhabenen, ſchön gebogenen Hals, das vortretende Auge, die weit geöffneten Nüſtern, das kleine Ohr, die breite Croupe und den kurzen Leib. Selbſt die bäumende Bewegung bei vielen entſpricht der von dem Altmeiſter der Hippologie geforderten Gangart des Paraderoſſes, die, wie Xenophon ſagt, eine edle Seele im kraftvollen Körper des Thieres verrathe. Es iſt das edle Roſs orientaliſcher Zucht, das echte, edle Reitpferd, deſſen Typus Phidias nachgebildet hat*). Die Mähnen ſind kurz geſchnitten, die Roſſe ſelbſt, wo das Geſchlecht kenntlich iſt, Hengſte. Bei denen, welche von ihren Reitern noch nicht beſtiegen ſind, finden ſich die anmuthigſten Stellungen. Beſonders ſchön iſt ein ſolches, das den zwiſchen die Vorderfüſse geſenkten Kopf an den Knieen derſelben reibt. Auch die Opferkühe haben herrliche Formen voll Bewegung und Leben. Das Widerſtreben der Thiere, die Anſtrengung der Männer, um die von ihnen geleiteten zu bändigen, lieferten dem Künſtler zahlreiche Motive für die mannigfaltigſten Stellungen und wirkungsreichſten Gruppen. Die Platten der mit vier, drei und zwei Pferden beſpannten Kriegswagen, unter denen ſich beſonders ein Zweigeſpann auszeichnet, gehören zu den am beſten erhaltenen der Sammlung. Schon Visconti hat darauf hingewieſen, daſs hier an Menſchen und Thieren die Adern und Muskeln mit einer Einſicht angegeben ſind, welche beweiſen kann, daſs Phidias und ſeiner Schule anatomiſche Studien nicht fremd waren **). Vor allen aber die ſchönſten Compoſitionen bieten diejenigen Friestafeln der Weſtſeite, wo die zuletzt angekommenen Theilnehmer, hier mit ihrer Bekleidung, dort mit dem Bändigen ihrer Roſſe beſchäftigt, im Aufſteigen begriffen und in verſchiedener Weiſe beeilt erſcheinen, ſich dem Zuge anzuſchlieſsen. Hier finden

*) Rühl Ueber die Auffaſſung der Natur in der Pferdebildung der alten Plaſtik. 1846.

*) Visconti *oeuvres diverses par Labus* III, p. 137.

wir auch in einem ſolchen jungen Reiter das Motiv der Dioskuren von Monte Cavallo wieder. Ganz vortrefflich aber, und zugleich wundervoll erhalten iſt eine dieſer Gruppen*), wo ein Reiter im Fortſprengen begriffen iſt. Im Jagen flattert die Chlamys zurück und zeigt die völlig nackten Formen des Jünglings, der zurückgewendet den ihm folgenden Gefährten mit Wink und Blick zur Eile antreibt.

Was die Ausführung anlangt, ſo entdeckt das geübte Auge des heutigen Bildhauers auch bei dieſen Relieftafeln die Hand verſchiedener Künſtler, von denen die einen mehr der älteren Schule zugehören, während die anderen ganz in dem Geiſt und der Weiſe des Phidias aufgehen. Doch iſt die hiedurch entſtehende Ungleichheit nicht ſo ſtark, um irgendwie den harmoniſchen Zug zu ſtören, der durch das Ganze hindurchgeht. Solche Ausführung durch verſchiedene Hände war gewöhnliche und nothwendige Praxis. Wir haben noch in einer Inſchrift die Bruchſtücke einer Baurechnung über die Koſten des Erechtheustempels zu Athen übrig und kennen aus ihr ſogar noch die Namen der Marmorarbeiter, welche die einzelnen Figuren und Gruppen des Friesreliefs lieferten, ſowie die Preiſe, welche ihnen für ihre Arbeit gezahlt wurden.

Schon im Alterthum ſelbſt waren dieſe Parthenonſculpturen die Schule der Künſtler, und mehrere der berühmteſten unter den uns erhaltenen Werken der alten Plaſtik ſind offenbar aus bewuſster Nachbildung einzelner Gruppen und Geſtalten dieſer allbewunderten Sculpturen hervorgegangen. Der groſse Kunſtkenner, welchem dies bei der erſten Betrachtung ihrer Ueberreſte in die Augen ſprang, Visconti, ſetzte zugleich hinzu: »Dieſe in den Kunſtſchulen Griechenlands fortlebende Bewunderung der Werke des Phidias und der Geiſt der Nachahmung, durch den dieſe Schulen eine die andere übertrafen, habe vorzugsweiſe das glänzende Reſultat bewirkt, daſs ſie ſich in der langen Dauer von ſechs

*) Fig. 2 auf der 9. Tafel in A. Michaelis' Atlas.

Jahrhunderten nie vom Wege des Schönen weder in der Theorie noch in der Praxis entfernten« *). So ſind die Centauren des Ariſteas und Papias auf dem Capitol**) einer Metope nachgebildet, und der Mars Ludoviſi in Rom, der Jaſon von Verſailles, die Dioskuren von Monte Cavallo, die herrliche Victoria im Berliner Muſeum haben ihre Vorbilder in Originalen der Sculpturen des Cellafrieſes.

Die Reſte der Giebelſtatuen.

Ich ſah dieſe Fragmente zuerſt in den Abgüſſen des Lateranpalaſtes zu Rom. Aber obſchon ich bereits in den groſsen Sammlungen Italiens die höchſte Schönheit alter Plaſtik in weltberühmten Meiſterwerken geſehen, war es mir doch bei ihrem Anblicke, als weiche das Alles ehrfurchtsvoll zurück gegen dieſe ſpärlichen, trümmerhaften Reſte der Geſtalten, denen Phidias ſelbſt einſt das ſchönheitvolle Leben ſeines göttlichen Geiſtes eingehaucht. Hier erſt begriff ich, warum man dieſen Meiſter den »Homer der Plaſtik« genannt. Die Alten, ſo bewundernswürdig in der treffenden Kürze ihrer Charakteriſtik, rühmten von Phidias, daſs Keiner ſo wie er »Groſsheit mit Genauigkeit« zu verbinden gewuſst. Und in der That, Groſsartigkeit der Conception des Ganzen bei vollendeter Klarheit, Schärfe und Verſtändlichkeit alles Einzelnen, das iſt das Weſen dieſer nie genug zu preiſenden Schöpfungen. Alles Conventionelle, Typiſche, Hergebrachte der früheren Kunſt iſt hier verſchwunden. Der Genius, ſeiner Ueberlegenheit ſich bewuſst, verwarf alle willkürliche Satzung und erkannte nur das Weſen der darzuſtellenden Dinge ſelbſt als ſein höchſtes und einziges Geſetz. Daraus gewann er jene höchſte Natürlichkeit in Formen und Zügen, Haltung

*) Visconti III, p. 117.
**) Müller-Wiefeler II, 47, 597. 598.

und Stellung, deren Vorbilder ihm das mit groſsem Blicke geſehene wirkliche Leben darbot.

Dieſe Lebendigkeit und höchſte Lebenswahrheit ſind es vor Allem, was die Parthenonſculpturen erhebt über alle andere Werke der alten Plaſtik.

»Nicht die Schönheit der Formen, nicht der Reiz der Stellungen, nicht der Adel und die Anmuth des Ausdruckes, auch nicht die Freiheit oder Kühnheit der Ausführung, — nichts von dem Allen, obſchon dies Alles ſich an ihnen vorfindet, hat das Lob dieſer Werke ſo hoch geſteigert, ſondern allein ihre Lebendigkeit, dieſe gänzliche Durchdringung und Ueberwältigung der Natur, welche den Marmor gleichſam erweicht, in Fleiſch verwandelt und mit Seele begabt hat. Dieſe Natürlichkeit der Stellungen und Bewegungen, welche ſo täuſchend iſt, als wären lebendige Weſen plötzlich in dieſen Marmor umgeſchaffen, hat die allgemeinſte Theilnahme erregt, und jedes Lob, wenn es ſich erſchöpft hat, kommt zurück auf die halb liegende und ſo lebendig bewegte Geſtalt des Kephiſſos, an dem die Haut weich und elaſtiſch zu ſein ſcheint, und auf jenen Pferdekopf, deſſen feurige Lebenskraft ſelbſt im Marmor glüht. Hier beſtätigt ſich glänzend der Spruch jenes alten griechiſchen Kunſtrichters Longin: erſt dann ſei die Kunſt vollkommen, wenn ſie Natur zu ſein ſcheine! Der Torſo des Neptun vernichtete das Anſehen jener Behauptung Winckelmann's, daſs die Griechen alle göttlichen Figuren ohne Nerven und Adern gebildet. Denn gerade das Schwellen der Adern unter der Haut iſt an ihm bewundernswürdig. Die vollendete Kunſt der Griechen nahm ſich nicht heraus, die Natur nach abſtracten Begriffen zu zerſtückeln und in organiſchen Körpern weſentliche Theile zu unterdrücken. Vielmehr war ſie ganz in die Natur verſenkt und innig mit ihr vereinigt. Auch in den Gewändern an allen dieſen Bildwerken herrſcht die gröſste Naturwahrheit und Lebendigkeit« *).

*) Schorn Studien griechiſcher Künſtler S. 231 ff.

An die äginetiſchen Bildwerke mahnt uns einzig nur die gleiche Sorgfalt und Treue der Ausarbeitung, welche wir auch bei den Parthenonſculpturen finden. Visconti erklärt dieſelbe durch die Annahme, daſs dieſe Werke, ehe man ſie an den Ort ihrer Beſtimmung verſetzte, zuvor öffentlich ausgeſtellt wurden. Er ſchlieſst dies aus der bekannten Geſchichte von der verſchiedenen Wirkung der beiden Minerven des Phidias und ſeines Schülers Alkamenes. Aber dieſe Erklärung reicht nicht aus, ſelbſt wenn die Thatſache richtig wäre. Der herrliche Meiſter folgte vielmehr ſeiner eigenen Luſt und Freude an der Nachbildung der Natur, wenn er keinen Theil, auch nicht die Rückſeiten unvollendet lieſs, die ſich in ſolcher Höhe der Aufſtellung dem Blicke freilich entzogen und nur von den wenigen Einzelnen bewundert werden konnten, denen es vergönnt war, in die nächſte Nähe dieſer Bildwerke zu gelangen. Das Gegentheil ſolcher Kunſttreue war ein Nothbehelf des Schnellarbeitens ſpäterer Zeit der ſinkenden Kunſt. Phidias aber verſchmähte es nicht, ſelbſt die Wellen, aus denen Hyperion's Wagen emporſteigt, mit treuer Sorgfalt auszuführen, obſchon kein Auge ſie von unten her wahrnahm.

Und ſo ſehen wir in dieſen Werken, daſs jene Lebendigkeit der Natur, welcher die äginetiſche Schule nachſtrebte, dem Künſtler der Parthenonwerke zum Spiel geworden iſt und ſich der Idee, ſie verkörpernd, ohne Widerſtreben und Mühe anſchmiegt. Idee, Wiſſenſchaft und Technik ſind auf das Vollkommenſte ausgebildet, und Phidias, auf den Schultern ſeiner Vorgänger ſtehend, genieſst die reifen Früchte deſſen, was ſie mit Fleiſs und Anſtrengung geſucht und erſtrebt. Wie ein einziger Frühlingsregen alle die langſam und unſcheinbar gebildeten Knoſpen erſchlieſst zur vollendeten Pracht der Blüthe, alſo befreite das Genie des Phidias gleichſam mit einem kühnen Meiſſelſchlage den lebendigen Gott der Schönheit und des beſeelenden Geiſtes aus ſeinem Schlummer in der Marmorgeſtalt. In den Fragmenten dieſer

Giebelſtatuen finden wir die Ideale aller der Gröſse und Weisheit des Kunſtſtils, die wir an einem Torſo und Laokoon bewundern, und in den Frauengeſtalten übertrifft die erhabene Anmuth der Geſtalten, der Adel der Stellungen, der Reichthum der Draperien, die Kunſt des Faltenwurfs Alles, auch das Vollendetſte, was wir ſonſt beſitzen.

Einzelnes.

Die beiden Gruppen ruhender Frauengeſtalten.

Die erſte dieſer beiden Gruppen bilden zwei koloſſale Frauengeſtalten, von denen die eine ſo neben der anderen und faſt in deren Schooſse ruht, daſs ſie Rücken und Schulter gegen den Buſen und gegen die linke Seite der anderen, ſitzenden Figur gelehnt hat, während ſie ſich mit dem rechten Arme, deſſen Ellenbogen auf dem Schooſse der anderen ruht, leiſe aufſtützt*). Die erhöhter ſitzende hält ihren linken Arm weich und lind hinabgeſenkt über die linke Schulter der an ihrem Buſen liegenden Schweſter. Unausſprechlich weich, ſanft und flieſsend iſt dieſes ruhende Ineinander beider Figuren hingegoſſen, und der Ausdruck der vollen Gegenſeitigkeit dieſes liebend umfangenden Beieinanderruhens webt über die Gruppe einen göttlichen Zauber. Man kümmert ſich bei ihrem Anblicke wenig um die Deutungen der Alterthumsforſcher, die hier bald dieſe bald jene attiſche Landesgottheiten dargeſtellt ſehen. Für uns, die wir dieſe Gruppe getrennt von ihrem Zuſammenhange mit der ganzen urſprünglichen Compoſition, als ein eigenes für ſich beſtehendes Ganze zu betrachten gezwungen ſind, die wir darauf verzichten müſſen, jene für ewig vernichtete Geſammtheit des ganzen Werkes mit Augen zu ſchauen — für uns ſind dieſe Geſtalten eben nur zwei göttlich ſchöne Weiber, zwei Schwe-

*) Müller-Wieſeler I, 26, 120 f. Overbeck Fig. 58. Lübke Fig. 74.

ſtern; die auf Bergeshöhe ruhend, ſich umſchlungen halten und in träumender Stille hinabſchauen auf Land und Meer zu ihren Füſsen. Die ſüſse Ruhe der liegenden Geſtalt hat etwas unausſprechlich Wonnigträumeriſches. Man fühlt es gleichſam mit dem Auge, wie ſanft gebettet jeder Theil des ſchönen Leibes ſich derſelben überläſst. Die Brüſte ſind weit tiefer und mäſsiger, als ſonſt bei antiken Statuen. Sie ſind durchaus im natürlichen Verhältniſſe, während ſie bei ſo vielen halb bekleideten und unbekleideten Venusgeſtalten wie mit der Schnürbruſt emporgetrieben erſcheinen.

Die ganzen Leiber ſind bedeckt mit flieſsender Gewandung, die bis zu den Füſsen tief hinab reicht. Nur der Hals und ein Theil von Bruſt und Schulter, beſonders an der liegenden Figur, erſcheinen nackt, ſowie die Arme, an denen das Gewand von der Achſel bis gegen das Ende des Oberarms leicht zuſammengeneſtelt iſt. Wie dieſe Geſtalt ſo daliegt, die Füſse übereinandergeſchlagen, die ſchönen Glieder von der Fülle des feinen, durchſichtigen Gewandes in tauſend leiſen Falten überfluthet, gleicht ſie faſt einer jener ſchönen Meereswellen, wie man ſie in prachtvoll geſchwungenem Bogen unmerklich ſanft an die Küſten des Südens heranſpülen ſieht. Ueber den Gürtel, der die Mitte des Leibes umſchlieſst, wallt die Fluth kleinerer Bauſchungen des Obergewandes wie eine mäſsige Brandung empor, um dann über Schoofs und Hüften an den ſchön gezeichneten Schenkeln ſanft hinabzufliefsen. Von Hals und Obertheil der Bruſt und von der rechten Achſel iſt das Gewand leiſe hinabgeglitten und kein Wort genügt, die Schönheit der dadurch entſtehenden Linien auszudrücken oder die ſüſse Pracht der Theile ahnen zu laſſen, wo ſich die Achſel ſanft zur Bruſt hinabſenkt und dann in allmäligem Anſchwellen ſich zum Rund des Buſens aufwölbt.

Die zweite Frauengruppe*), vielleicht Ceres und Pro-

*) Müller-Wieſeler I, 26, 120 c.

ſerpina, wird gebildet durch zwei göttliche Frauengeſtalten, nebeneinanderſitzend auf würfelförmigen Sitzen, die mit mehrfach zuſammengelegten, ſchön gefalteten Teppichen bedeckt ſind. Die kleinere von beiden legt mit unendlicher Grazie ihren linken Arm auf die Schulter der Nachbarin. Die Köpfe fehlen hier wie in der erſten Gruppe. Die glücklichſte Erfindung der Poſe, die Schönheit der Gewandung und die Grazie der Ausführung machen ſie zu einer der vollendetſten Koloſſalgruppen des Giebels, wenn ſie gleich an Wirkung der erſteren ein wenig nachſteht. Beiden Gruppen eigenthümlich iſt der antiſtrophiſche Wechſel von Ruhe und Bewegung in den einzelnen Figuren. Beide ſind nämlich ſo geordnet, daſs immer die eine der Figuren in ruhigem Betrachten verſunken erſcheint, während die Haltung der anderen lebhafte Aufregung und bewegte Theilnahme ausdrückt. Dieſe beiden Gruppen waren je auf die beiden Seiten des öſtlichen Giebelfeldes vertheilt, das die Geburt der Athene darſtellte. Dieſer Vertheilung entſpricht nun auch die Anordnung in beiden Compoſitionen. Hier nimmt die ruhende Geſtalt die rechte, dort die linke Seite der Gruppe ein. Bei der zuerſt beſchriebenen Gruppe iſt der Oberleib der Geſtalt, in deren Schooſe die andere hingeſtreckt ruht, lebhaft vorgebeugt, die Beine von den Knieen abwärts ſcharf gegen den Sitz zurückgezogen; bei der zweiten Gruppe drückt der emporgehobene linke Arm und der gekrümmte und zugleich gehobene rechte das Staunen freudiger Theilnahme aus.

Hyperion oder Helios und ſein Roſsgeſpann*).

Ein anderes Bruchſtück des Oſtgiebels zeigt den Hyperion aufſteigend mit dem Roſsgeſpann des Tages. Die Wellen, aus denen er emporſteigt, ſind, wie ſchon bemerkt, in der Platte des Marmors mit groſser Sorgfalt ausgeführt,

*) Overbeck Fig. 56.

obſchon ſie nur von ſolchen Beſchauern geſehen werden konnten, die den Giebel des Parthenon erſtiegen. Der Kopf des Gottes fehlt. Hals, Schultern und Arme musculös, aber der Hände beraubt, ſind in der Haltung eines Mannes, der mit Kraft muthſchnaubende Roſſe zügelt. Der Wagen ſelbſt iſt gedacht als noch unter den Wellen, aber die zwei Pferdeköpfe, welche aus ihnen hervorbrauſen, ſcheinen vor Ungeduld laut dem Lichte entgegenzuwiehern. Noch herrlicher iſt der

Pferdekopf von dem Geſpann der Nacht*),

obgleich an der Oberfläche bedeutend beſchädigt, eine der herrlichſten Bildungen höchſter Kunſtzeit, groſs und erhaben wie eine olympiſche Siegesode Pindar's. Die ausgedehnten, aufwärts gezogenen Naſenlöcher, die zurücktretende Unterlippe, das heftig zurückgezogene Maul zeigen an, daſs das Thier durch Zaum und Gebiſs ſcharf angezogen zu denken iſt. Die Mähnen ſind kurz verſchnitten. Die Augen ſind frei hervorſtehend und gegen das Ohr gerückt, wodurch, wie Goethe ſchön ſagt, die beiden Sinne, Geſicht und Gehör, unmittelbar zuſammenzuwirken ſcheinen und das erhabene Geſchöpf durch geringe Bewegung ſowohl hinter ſich zu hören als zu blicken fähig wird. »Es ſieht ſo übermächtig und geiſterartig aus, als wenn es gegen die Natur gebildet wäre, und doch hat der Künſtler eigentlich ein Urpferd geſchaffen, mag er ſolches mit Augen geſehen oder im Geiſte verfaſst haben. Uns wenigſtens ſcheint es im Sinne der höchſten Poeſie und Wirklichkeit dargeſtellt zu ſein«. Freilich haben dieſe herrlichen Köpfe in der Wirkung für den Beſchauer den Ausdruck höchſter Naturwahrheit, während ſie doch von der anatomiſchen Realität ſehr verſchieden ſind. Aber dieſe Verſchiedenheit wird bedingt durch die Verſchiedenheit des Materials. Der Künſtler bildete dieſe Formen, wie die Natur

*) Müller-Wieſeler I, 26, 120g.

ſie gebildet haben würde, wenn ihr Material der Marmor des Bildhauers geweſen wäre. Treffend ſagt daher Braun (II, 565) von dieſen Werken: »Dieſe aufſchnaubenden Pferdeköpfe von dämoniſcher Kraft gehören nicht einer Welt von Fleiſch und Bein, ſondern einer Welt von Erz an, wie die feuerſchnaubenden Stiere des Aeetes.« Noch H. Meyer meinte, daſs Kalamis die Pferde am Parthenon ausführte, jener Künſtler, der, wie Plinius meldet, »in der Bildung der Roſſe ſeines Gleichen nicht gehabt hat.«

Iris und Nike.

Vortrefflich iſt an der Iris der Ausdruck der Eile in dem leichten, über die linke Schulter hinflatternden, bauſchenden Gewande der Göttin, die dahin eilt, um das geſchehene Wunder dem Erdkreiſe zu verkünden. Die Nike iſt nur noch Torſo*), doch ſieht man noch die Löcher, welche zum Einſetzen der Flügel dienten. Mehr erhalten iſt der

ſogenannte Herakles oder Dionysos,

dem nur Hände und Füſse fehlen**). Er ruht halb liegend auf einem Felſen des Olymp, der mit einer Löwenhaut und breiter Draperie bedeckt iſt. Das Enſemble der Figur entzückt von jeder Seite, von der man ſie betrachtet, obſchon die Oberfläche ſehr gelitten hat, durch den Adel der Conturen, die Harmonie der Theile und die Grazie der Stellung. Züge und Kopfform ſind die des jungen Herakles.

Alle dieſe Figuren gehörten dem öſtlichen Giebel an, deſſen Mittelfiguren verſchwunden ſind. Von den Geſtalten

*) Nach Braun II, 559 gehörte zu dieſer Figur der in Paris befindliche Kopf (ſ. S. 230). Die Geſtalt iſt übrigens vielleicht in den weſtlichen Giebel zu ſetzen.

**) Müller-Wieſeler I, 26, 120 b. Overbeck Fig. 57. Lübke Fig. 72.

des weſtlichen Giebels ſind folgende die bedeutendſten Ueberreſte:

Fragmente des Poſeidon*) und Bruchſtück der Athene**).

Poſeidon, als unverſehrtes Ganze einſt zwölf engliſche Fuſs hoch, iſt in den erhaltenen Theilen von einer bewundernswürdigen Lebenswahrheit der Haut und des Fleiſches. Einzelne Adern ſcheinen unter der Haut zu ſchwellen. Die Unterdrückung dieſer Gefäſse bei Gottheiten, ſelbſt bei ſolchen, deren Charakter Muskelkraft und Leibesſtärke war, wie z. B. an dem berühmten vaticaniſchen Herculestorſo, der etwa dreihundert Jahre nach Phidias geſchaffen wurde, war ſpätere Neuerung. Der durch die Stellung der Figur mehr geſchützte Rücken iſt eben deshalb beſſer erhalten als die Bruſt, doch iſt auch dieſe, deren prachtvolle Wölbung ſchon Homer (Il. II, 479) als charakteriſtiſch am Poſeidon hervorhebt, noch an dem verſtümmelten Reſte herrlich zu ſchauen. Wenn ſchon nach der Zeichnung Carrey's an der Minerva die Lebendigkeit der Bewegung in den weitausſchreitenden Füſsen, in den lebhaft zurückflatternden Gewandfalten ſichtbar erſcheint, ſo war dieſe Bewegung bis zum Ungeſtüm geſteigert in der zurückgeworfenen Haltung des Meerbeherrſchers, deſſen Körper wie eine brandende Woge die volle Wildheit des empörten Elementes auszudrücken ſchien. Denn wie bei der Athene die »Obrimopatre«, die Tochter des furchtbar mächtigen Vaters, ſo galt es hier den »Ennoſigaios«, den »Erderſchütterer« darzuſtellen, deſſen Charakter auch in der Homeriſchen Dichtung durchaus etwas Herbes und leidenſchaftlich Heftiges hat. — An dem Bruchſtücke der rechten

*) Müller-Wieſeler I, 27, 121 m. Overbeck Fig. 60. Mit dem dazu gehörigen Bruchſtück aus Athen bei A. Michaelis Atlas Taf. 8, 16.

**) Müller-Wieſeler, I, 27, 121 l.

Schulter und Bruſt der Athene ſieht man noch die Löcher des Bronzeſchmucks der quer übergelegten Aegis. Denn alle dieſe Dinge, Waffen, Schilde, Haarſchmuck, Agraffen u. ſ. w. waren von vergoldeter Bronze, deren leuchtender Goldſchein zu der milderen Farbe des Marmors eine den Alten wohlgefällige Farbenverbindung gebildet haben mufs.

Der köſtlichſte aber aller dieſer Ueberreſte iſt die liegende Figur des attiſchen Fluſsgottes

Kephiſſos*).

Die künſtleriſche Motivirung ſeiner Stellung iſt dieſe: Er iſt halbliegend dargeſtellt und füllte den linken Winkel des weſtlichen Giebelfeldes. Ruhig liegend und von der hinter ihm vorgehenden Scene abgewandt, erregte der entſcheidende Moment ſeine Aufmerkſamkeit und, ſeine Lage verändernd, wendet er ſich herum, Zeuge zu ſein deſſen, was geſchieht. Bewegung und Ruhe ſind ſo in Eins verbunden. Schon Visconti bemerkt, daſs die Augenblicklichkeit dieſer Stellung, welche durch jene Bewegung hervorgebracht wird, das Schwierigſte und Gewagteſte iſt, was die Kunſt feſtzuhalten verſuchen mag. Es iſt der Moment gewählt, wo das ganze Gewicht des Leibes im Begriff iſt, ſich auf die linke Hand und den linken Arm zu wuchten, die ſich ſtark gegen die Erde aufſtützen, gegen welche ſich auch der rechte Fuſs ein wenig aufſtemmt. Dieſe Bewegung verleiht der Geſtalt ein Leben, wie wir es vielleicht in keinem einzigen alten Kunſtwerke wiederfinden. Die Illuſion des Lebens wird noch geſteigert durch die hier und da, Dank dem Orte der Aufſtellung im Giebelwinkel, wohl erhaltene Haut, welche völlig elaſtiſch erſcheint. Unübertrefflich wahr iſt die Verſchiebung der Muskeln des Unterleibes in der Rippenwölbung, und es iſt keine Frage mehr, daſs dieſer Figur an Groſsheit

*) Müller-Wieſeler I, 27, 121 a. Overbeck Fig. 59. Lübke Fig. 73.

der Formen, an Wiſſenſchaft der Natur des menſchlichen Körpers, an kunſtvoll ſchwieriger und doch natürlicher Haltung der erſte Rang unter allen noch vorhandenen Antiken angewieſen werden muſs. Hier oder nirgends kann man verſtehen lernen, was die alten Kunſtrichter mit der Bezeichnung der »zwingenden Genauigkeit« (der ἀκρίβεια) bei Phidias bezeichnen wollten. Verſtümmelt, hauptlos, der Arme und Füſse beraubt, iſt dieſer herrliche Leib dennoch ſo durchfluthet von Geiſt und Seele göttlichen Lebens, daſs der Beſchauer bald die Verſtümmelungen vergiſst über die Bewunderung deſſen, was die Verwüſtung noch übrig gelaſſen hat. Ja, ſo zwingend iſt die Gewalt der hier vom Genius verkörperten Idee, die das Ganze ſchuf und die noch jetzt jeden Reſt deſſelben ganz erfüllt, daſs der Anſchauende ſelbſt unwillkürlich productiv und getrieben wird, ſich das nicht mehr Daſeiende ſinnlich zu ergänzen. Freilich darf man nicht verſchweigen, daſs die Trümmerhaftigkeit ſelbſt, in welcher dieſe wie die übrigen Reſte der Giebelſtatuen erſcheinen, etwas Magiſches hat, was die Phantaſie des Beſchauers zu ſteigern und eine erhöhte, weil eben unbeſtimmte Vorſtellung von der Schönheit und Erhabenheit des Vollſtändigen und Ganzen hervorzurufen geeignet iſt. In dieſem Sinne kann man ſagen, daſs der Torſo des Kephiſſos, wie der des vaticaniſchen Hercules, vielleicht noch gewaltigere Wirkung ausüben, als ein vollſtändig erhaltenes, wenn auch noch ſo vortreffliches Kunſtwerk.

Zum Schluſſe noch einige Worte über den zu Venedig entdeckten, wahrſcheinlich von Athen nach der Königsmark'ſchen Kataſtrophe dorthin gebrachten

weiblichen Koloſſalkopf,

jetzt in Paris, gewöhnlich nach ſeinem Auffinder der Weber'ſche Kopf genannt (ſ. S. 230). Der lächelnde Ausdruck iſt noch leiſe an das Aeginetiſche ſtreifend. Die Naſe geht etwas

ſchärfer vor, wie im gewöhnlichen griechiſchen Profil. Die Oberlippe iſt ſehr kurz; die Lippen, voll, ſtark und tief geſchnitten bilden den lieblich kleinen Mund, der von dem vollen, kräftig gerundeten Kinn getragen wird. Die Stirn iſt ſehr ſchmal und weit zurückgehend, der Schädel flach und ſtark im Hinterkopf, wo er durch die Haarlegung noch ſtärker erſcheint. Die Wangenflächen ſind voll und groſs, die Ohren tief zurückgehend und wenig ausgearbeitet. Alle dieſe Eigenthümlichkeiten ſtimmen überein mit dem Kopfe des ſogenannten Dionyſos, dem einzigen, welcher von allen Parthenonſtatuen, wenigſtens in den urſprünglichen Hauptformen, erhalten iſt. Es kann daher wohl nicht bezweifelt werden, daſs wir in jenem weiblichen Haupte durch einen glücklichen Zufall den Kopf einer zweiten der Parthenonſtatuen beſitzen.

XI.

DIE

KOLOSSE VON MONTE CAVALLO.

»Die beiden Koloſſe erblickte ich nun! Weder Auge noch Geiſt ſind hinreichend, ſie zu faſſen.«

Goethe Ital. Reiſe.

Die Koloſſe von Monte Cavallo.

Als Goethe zum erſten Male die beiden Koloſſe auf dem Quirinaliſchen Platze von Monte Cavallo zu Rom erblickte, geſtand er voll ſtaunender Bewunderung, daſs beim erſten Anſchauen »weder Auge noch Geiſt hinreichend ſeien, ſie zu faſſen«. Es war das erſte Werk alter Plaſtik, welches er in Rom ſah, und der Eindruck, den es auf ihn machte, wird in der Bruſt eines Jeden, der ſich in ähnlicher Lage befand, die Erinnerung wachrufen an die Wirkung, welche er bei dem erſten Erblicken dieſer wunderbarſten Geſtalten der alten Bildkunſt in ſich verſpürte!

Denn dieſe Koloſſe von Monte Cavallo ſind in der That einzig in ihrer Art unter den Reſten griechiſcher Plaſtik in Rom, ja in der Welt. Sie ſind in der Plaſtik, was das Koloſſeum in der Architektur, das marmorne Wahrzeichen der ewigen Stadt. Keins von allen uns vollſtändig erhaltenen Werken griechiſchen Meiſsels iſt ihnen an Koloſſalität der Maaſse und an Erhabenheit des Eindrucks vergleichbar, wenige übertreffen ſie an vollendeter Kunſt und Schönheit der Ausführung. Sie allein unter den tauſenden und abertauſenden von Statuen, welche einſt das alte Rom, wie ein zweites Volk von Erz und Marmor erfüllten, ſind aufrecht

ſtehen geblieben Jahrtauſende der Verwüſtung hindurch, während alle anderen Ueberbleibſel alter Plaſtik aus Schutt und Trümmern aufgegraben werden mufsten, zu denen ſie hinabgeſunken waren. Aufrecht haben ſie den Brand geſchaut, deſſen Feuermeer vernichtend ſich hinwälzte über zwei Drittheile der Neroniſchen Stadt; aufrecht ſtehend, wenn auch zweimal von ihrem Platze verſetzt, haben ſie alle Verwüſtungen und Gräuel des ſterbenden Imperatorenreiches, alle Schreckniſſe des Mittelalters, haben ſie Plünderung und Zerſtörung, Feuersbrünſte und Erdbeben überdauert. Und wie ſie, die Zwillingsſöhne des oberſten der Götter, die reiſigen Zeuskinder Caſtor und Pollux, einſt in den Tagen des Glanzes römiſcher Imperatoren den Zugang zum Palaſte der Weltgebieter bewacht haben mögen, ſo verſahen ſie ſeit der Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts an einer anderen Stelle denſelben Dienſt vor der alten Hofburg des dreifachgekrönten geiſtlichen Weltbeherrſchers auf dem Berge, der ſeinen Doppelnamen führt von ihnen ſelbſt wie von dem Begründer Roms, dem vergötterten Romulus Quirinus, und ſtehen nun, nachdem ſie den ungeheueren Sturz dieſer Nachfolger der römiſchen Kaiſer unverändert überlebt haben, vor dem Palaſte, der den Beherrſcher des endlich geeinten Italiens beherbergt.

Es iſt ein wunderbarer Platz, auf dem ſie ſtehen, recht gemacht für ihre ſtille Groſsheit. Eine Fontaine quillt und wallt in ungeheurer Granitſchale zu ihren Füſsen, während ein ägyptiſcher Obelisk zwiſchen ihnen emporſteigt. Wenn das Rauſchen der Fontaine das einzig Lebendige auf dem ſtillen Platze iſt, ſo macht ihn ſeine grandioſe Unregelmäſsigkeit und die hohe, einen Theil der Stadt beherrſchende Lage im Verein mit jenen Marmorkoloſſen und den umſchlieſsenden Paläſten und Gärten zu einem der ſchönſten und individuellſten Plätze der Welt.

Die Koloſſe von Monte Cavallo haben eine eigene Geſchichte. Eine römiſche Inſchrift nennt den einen, welcher

gegen Südoſten gekehrt, zur Linken vom Quirinaliſchen Pa laſte aus, ſteht, ein Werk des Phidias (*opus Phidiae*), den anderen, welcher mit der Vorderſeite nach Norden gerichtet iſt, ein Werk des Praxiteles (*opus Praxitelis*). Man hat den erſteren Caſtor, den zweiten Pollux genannt, ſeit die richtige Bezeichnung beider als Dioskuren Geltung gefunden hat. Allein wenn ſich auch die Alterthumskenner und Kunſtforſcher über die Bezeichnung als »Götterſöhne« geeinigt haben, ſo iſt darum doch die Verſchiedenheit der Anſichten in Betreff des Kunſtwerthes und der Kunſtperiode, welcher dieſe Koloſſe angehören, nur um ſo ſchärfer und ſchneidender hervorgetreten. Denn während, um die extremſten Anſichten hervorzuheben, manche in dem einen unbedenklich ein Werk des Phidias ſehen, rücken andere beide Statuen hinab bis in die Zeiten Tiber's und Hadrian's. Die Kluft iſt keine geringe. Sie beträgt ein halbes Jahrtauſend: hier den Beginn der höchſten Blüthe, dort den Ausgang und Verfall der plaſtiſchen Kunſt bezeichnend. Sehen wir, wie über dieſe Kluft hinwegzukommen iſt.

Zunächſt die Inſchrift. Sie iſt nicht Original, iſt keine Inſchrift, wie ſie die griechiſchen Künſtler ſelbſt auf ihre Werke ſetzten; denn ſie iſt lateiniſch und ſteht auf dem Poſtament, während die Künſtler meiſt ihre Namen auf den Plinthen der Bildwerke anzubringen pflegten. Aber ſie iſt unzweifelhaft alt. Man copirte ſie von den alten Piedeſtalen, als unter Sixtus V. der Baumeiſter Fontana den Gruppen neue Fuſsgeſtelle für den neuen Standort gab. Die Tradition alſo, welche dieſe Werke der Zeit höchſter griechiſcher Kunſtblüthe zuſchrieb, beſtand zum Mindeſten ſchon zur Zeit des Kaiſers Conſtantin, vor deſſen Bädern ſie gefunden wurden. Aber ſie läſst ſich noch weiter hinauf verfolgen. Plinius ſpricht von »einem der beiden nackten Koloſſe«, welchen Phidias geſchaffen, und die Kürze, mit welcher er es thut, ſowie der Zuſammenhang mit dem Vorhergehenden, ſcheint dafür zu ſprechen, dafs dies Koloſspaar, zu dem jene Phidiaſ-

ſiſche Koloſſalgeſtalt gehörte, ſich in Rom befand, und daſs es ein allbekanntes war. Allerdings war daſſelbe nicht von Marmor, ſondern von Erz. Allein wir werden weiterhin ſehen, daſs auch die heutigen Marmorkoloſſe nicht Originale, ſondern Copien älterer Werke ſind.

Um die Bedeutung dieſer Dioskurenkoloſſe für Rom zu verſtehen, müſſen wir auf die älteſte Geſchichte Roms zurückgehen.

Wenige Stunden von Rom, hart an der Straſse, welche über Valmontone nach Neapel führt, ſchimmert durch Schilf und Binſen ein Waſſerſpiegel, der die Höhlung eines ausgebrannten Kraters füllt. Das iſt der berühmte See Regillus, an deſſen Ufer das Heldengedicht der älteſten römiſchen Geſchichte jenen Rieſenkampf der jungen Römerrepublik mit den mächtigen Latinern verlegt, in welchem das fluchbeladene Geſchlecht der königlichen Tarquinier unterging. Von dieſem Entſcheidungskampfe erzählte die Sage alſo: als die Schlacht am Heiſeſten hin- und herwogte und der Tag bereits zur Neige ging, da erſchienen plötzlich dem bedrängten Römerdictator zwei herrliche Jünglinge von übermenſchlicher Gröſse und Schönheit auf hohen Roſſen und ſtürmten an der Spitze der römiſchen Reitergeſchwader, Alles vor ſich niederwerfend, in die Reihen der Feinde. Der Sieg der römiſchen Waffen war vollſtändig, die Niederlage des Feindes entſcheidend. Am ſelbigen Abende, als am Regillus ſo der Sieg gewonnen ward durch Götterhülfe, erſchienen dieſelben Götterjünglinge in voller Rüſtung, Roſs und Reiter bedeckt von Staub und Schweiſs der Schlacht, auf dem Forum von Rom. Hier ſprangen ſie von ihren Kriegsroſſen, und nachdem ſie in dem Teiche der Juturna beim Tempel der Veſta ſich rein gebadet, verkündeten ſie dem Volke den Hergang der Schlacht und den herrlichen Sieg der römiſchen Waffen. Als aber der Präfect der Stadt ſie aufſuchen lieſs, waren ſie plötzlich verſchwunden und wurden nimmer von ſterblichen Augen geſehen. Da nun am folgenden Tage Boten des

Dictators dem Senate Meldung gaben von dem, was am Regilliſchen See geſchehen, und von der hülfreichen Erſcheinung der Götter, ſo zweifelte Niemand, daſs es dieſelben geweſen, welche man auf dem Forum Abends zuvor geſehen, Caſtor und Pollux, das Zwillingspaar der reiſigen Jupiterſöhne. Die Dankbarkeit des Volkes errichtete ihnen auf derſelben Stelle des Forum, wo ſie erſchienen waren, einen Tempel, und heiligte ihnen auch die Quelle, in der ſie gebadet. An jedem Tage der Iden des Monats Quinctilis, dem Jahrestage der Regillusſchlacht, wurden den Dioskuren auf Koſten des Volkes prächtige Opfer durch die Erſten der römiſchen Ritter dargebracht, und nach dem Opfer ein feierlicher Aufzug der ganzen Ritterſchaft. In Gliedern geordnet, gleich als kehrten ſie heim aus der Schlacht, mit Oelzweigen bekränzt, in purpurverbrämtem Gewande, jeder mit den Ehrenzeichen geſchmückt, die er im Felde gewonnen, — ſo ritten ſie von dem Tempel des Mars, aufserhalb der Ringmauern gelegen, durch die Straſsen der ganzen Stadt, über das Forum bei dem Tempel des Caſtor und Pollux vorbei, wohl fünftauſend an der Zahl, ein »herrliches Schauſpiel, würdig der Gröſse des römiſchen Reiches«, wie der Erzähler, der Grieche Dionys von Halikarnaſs, Auguſtus' Zeitgenoſſe, hinzuſetzt.

Seit dieſem Beiſtande der Dioskuren, der ſich auch ſpäter im Kriege mit Macedonien erneuerte, waren und blieben dieſelben aufgenommen unter die Zahl der Schutzgötter des römiſchen Volkes. Ihre Bildniſſe ſind häufig auf den römiſchen Silbermünzen, und jener alte Schriftſteller erwähnt ausdrücklich, daſs viele Denkmale noch zu ſeiner Zeit die dankbare Verehrung der göttlichen Brüder bezeugten. Als jener älteſte Tempel durch eine Feuersbrunſt unter Auguſt vernichtet ward, lieſs ihn der Kaiſer zwanzig Jahre ſpäter glänzend wieder herſtellen. Unter Caligula ward der Kaiſerpalaſt auf dem palatiniſchen Berge ſo nach dem Forum hin erweitert, daſs der Tempel der Dioskuren den Eingang zum Palaſte bildete; vor dem Tempel aber werden die Sta-

tuen des Caſtor und Pollux geſtanden haben, der Dioskuren, die jetzt, wie die alten Schriftſteller berichten, gleichſam als die Thürwächter der kaiſerlichen Hofburg erſchienen.

Kaiſer Conſtantin ließs ſie vor den von ihm erbauten Bädern aufſtellen und dort ſtanden ſie, als »*cavalli marmorei*« bezeichnet, durch das ganze Mittelalter bis zum 16. Jahrh. Von dort, wo das Volk nach ihnen den Quirinaliſchen Hügel mit dem Namen des Roſsberges (*monte Cavallo*) benannte, kamen ſie durch Sixtus V. auf ihren heutigen Standort. Nach einer Tradition ſoll bei der Gruppe der beiden Roſſebändiger ſich noch eine weibliche Geſtalt, von Schlangen und Büchern umgeben, vor einem Brunnen ſitzend, befunden haben.

Gehen wir jetzt zu den Inſchriften zurück, ſo ſind folgende Umſtände als Thatſachen anzuſehen und zu verbinden: 1) Plinius ſagt ausdrücklich, daſs »der eine der beiden nackten Koloſſe zu Rom« ein Werk des Phidias ſei; dieſer Koloſs war von Erz. 2) Die Stellung der erhaltenen Koloſſe iſt eine Lieblingsſtellung dieſes Meiſters, und man findet ſie wieder in der Figur des Poseidon am weſtlichen Giebel und im Frieſe des Parthenon (ſ. S. 242), alſo an unzweifelhaften Werken ſeiner Hand. 3) Es iſt mehr als wahrſcheinlich, daſs die kunſträuberiſchen Römer ſich Werke, wie dieſe Dioskuren, um ſo weniger entgehen ließen, je berühmter die Meiſter waren, die ſie gearbeitet, und je vortrefflicher ſie für einen Standort wie der ihnen in Rom angewieſene paſsten.

Stellt man ſich unter dieſen Umſtänden einen Augenblick auf die Seite derjenigen Kunſtkenner und Künſtler, welche wie Canova, Thorwaldſen, Schorn und die Herausgeber Winckelmann's — wir ſehen, es ſind keine geringen Autoritäten — ſich für die Richtigkeit der Inſchrift, ſo weit ſie den Phidias betrifft, ausſprechen, ſo bliebe nur noch zu erklären, wie Praxiteles, ein Künſtler erſten Ranges, dazu gekommen, ſiebzig bis achtzig Jahre ſpäter das vollkommene Seitenſtück zu dem Phidiaſſiſchen Koloſſe zu bilden. Allein auch hier könnte man annehmen, daſs Phidias' Werk von vornherein

auf ein ſolches Seitenſtück angelegt war, und daſs man ſpäter bei der Aufſtellung, als man ſich von der Nothwendigkeit eines ſolchen Gegenſtückes überzeugte, die Herſtellung desſelben dem Praxiteles auftrug. Hat doch Heinrich Meyer aus dem Umſtande, daſs dies zweite Werk keine freie Schöpfung des Künſtlers geweſen, die verhältniſsmäſsig geringere Vollendung und Geſammtwirkung deſſelben erklären wollen, während ein anderer Kunſtrichter, der Bildhauer Wagner, dafür die Urſache in der allerdings ungünſtigeren, heutigen Aufſtellung des zweiten Koloſſes zu finden glaubte. Durch die jetzige Aufſtellung entbehrt nämlich der Koloſs mit der Aufſchrift *opus Praxitelis* faſt ganz der Beleuchtung, während dieſe dem ſogenannten Werke des Phidias in voller Stärke zu Theil wird. Man wendet ein, daſs dem Praxiteliſchen Koloſſe die gerühmte Grazie dieſes Meiſters fehle. Aber was wiſſen wir denn von den Werken des Praxiteles? Wir reden darüber nach Hörenſagen, nach vereinzelten Urtheilen alter, meiſt römiſcher Schriftſteller. Zudem iſt bekannt, daſs Praxiteles auch in Koloſſalwerken Groſses leiſtete und daſs mehrere derſelben zu ſeinen berühmteſten Arbeiten zählten.

Indeſſen muſs man immerhin zugeben, daſs die Frage nach der Zeit und den Meiſtern dieſer beiden Werke nicht genügend zu beantworten iſt. Allein wenn wir ſehen, daſs die Anſichten der berühmteſten Kenner und Künſtler hier um ein halbes Jahrtauſend auseinandergehen, daſs die Einen Erfindung und Arbeit der römiſchen Kaiſerzeit da wahrnehmen, wo die Anderen unbedenklich Genie und Hand eines Phidias erkennen, daſs endlich die Einen Originale in Marmor ſehen, wo Andere von Copien nach älteren Bronzewerken ſprechen: ſo wird es uns erlaubt ſein, einſtweilen bei der alten Tradition inſoweit zu verharren, daſs wir in dieſen Werken groſsartige Schöpfungen aus der Blüthezeit helleniſcher Kunſt, die ja nicht auf Phidias' Zeit beſchränkt war, Meiſterwerke höchſter Vortrefflichkeit verehren, ſelbſt wenn die Marmorausführung nur Copie aus römiſcher Zeit und zwar

Copie nach Erzoriginalen ift. Für den Urfprung der Marmorarbeit aus römifcher Zeit fpricht bei den heutigen Koloffen vorzüglich ein Umftand, den erft der Bildhauer Wagner in feinem ausführlichen Auffatze über diefe Werke im Cotta'fchen Kunftblatte *) hervorgehoben hat. Es find nämlich den Geftalten der Dioskuren als Stützen und Verftärkung des Standfufses zwei Harnifche beigegeben. Diefe Harnifche aber find römifcher Art. Wenngleich Waffenftücke derfelben Form und Ausführung auch auf fpäteren griechifchen Werken vorkommen, fo ift doch kein Beifpiel vorhanden, dafs man diefelben zur Zeit des Phidias und Praxiteles in Griechenland gekannt hat. Das Originalwerk, weil es von Bronze war, habe folcher Stützen leicht entbehren können, die für die Ausführung in Marmor eine Nothwendigkeit waren. Der Künftler aber, der fie hinzufügte, mufste, fo fchliefst man, einer Zeit angehören, wo diefe Harnifchform mit den faft wie koloffale, moderne Epauletten ausfehenden, zopfartigen Flechten auf und unter den Achfeln, wie man fie oft an den Harnifchen der römifchen Kaifer wahrnimmt, die gewöhnliche war. Bekanntlich pflegten fonft zu ähnlichen Zwecken der Stützung die alten Künftler einen Baumftamm, ein Felsftück oder dergleichen anzubringen. Bei den Dioskuren, die als Schirmgötter des kriegerifchen Römervolks hingeftellt werden follten, bot ein römifcher Harnifch obenein eine fehr paffende, fymbolifche Bezeichnung. Zumal wenn wir uns denken, dafs diefe Bildniffe an derfelben Stelle aufgerichtet wurden, wo der Sage zufolge die hohen Götterjünglinge, nach abgelegter Rüftung, fich im kühlen Quellbade von Staub und Hitze der Schlacht erfrifcht hatten. Für die Anficht des grofsen römifchen Kunftforfchers Visconti, dafs wir in diefen Dioskuren Copien berühmter Bronzeoriginale haben, fpricht endlich nach der Bemerkung Wagner's, dem als Künftler von Fach in folchen Dingen eine bedeutende Stimme gebührt, vorzüglich die Behandlung der Köpfe,

*) 1824. N. 93 — 98.

welche vollkommen im Stil bronzener Arbeiten gehalten ſind. Die etwas drahtartige Behandlung der Haare, die ſcharf eingeſchnittenen Lippen, die Bearbeitung der Augen, ſelbſt die ſchmalen, dünnen Naſenflügel, ſcheinen darauf hinzuweiſen, daſs der Künſtler, der die Marmorgeſtalten ſchuf, ein Erzoriginal vor ſich hatte. Endlich aber iſt durch Wagner's techniſch-gründliche Unterſuchung ſo gut wie erwieſen, daſs beide Koloſſe aus der Werkſtatt ein und deſſelben Bildhauers hervorgegangen ſind.

Faſſen wir alles bisher Geſagte zuſammen, und verbinden wir mit den äuſseren hiſtoriſchen Notizen noch die Herrlichkeit des Kunſtwerks ſelbſt, das ſeine hinreiſsende Wirkung auf die gröſsten Künſtler neuerer Zeit geübt hat, ſo können wir, ſoweit das überhaupt in kunſtgeſchichtlichen Dingen dieſer Art möglich iſt, mit Sicherheit annehmen, daſs wir in dieſen Koloſſen vortrefflich gearbeitete Nachbildungen eines Koloſſalkunſtwerks aus beſter Zeit, und zwar, wenn wir von den Statuen auf dem Mauſoleum in Halikarnaſs abſehen, die einzigen übrig haben, welche uns von der Art und Weiſe, wie die Blüthezeit der Kunſt das Koloſſale der Menſchengeſtalt aufgefaſst und behandelt hat, einen Begriff geben können. Nicht mit Unrecht geſtand Goethe, daſs beim erſten Anblicke weder Geiſt noch Auge eines modernen Menſchen hinreichend ſeien, die Gewaltigkeit dieſer göttlichen Geſtalten zu faſſen; geſtand ein Thorwaldſen, daſs dieſe Koloſſe die Kraft aller neueren Kunſtbegabung überragten. Und es war etwas mehr als eine italieniſche Phraſe, wofür Wagner Canova's Urtheil nimmt, wenn dieſer gröſste Künſtler Italiens, der das Erhabene dieſer Werke um ſo tiefer empfand, je weniger er im Stande war, es ſelbſt zu erreichen, den Ausſpruch that: »Phidias und Praxiteles ſelbſt würden ſehr zufrieden ſein, ihre Namen ſo herrlichen Denkmalen eingegraben zu ſehen, die ohne ihnen Schande zu machen, ſich anmaſsen dürften, ihre Kinder zu ſein.« Dagegen iſt nicht zu überſehen, daſs der Bildhauer Wagner im Stil dieſer Koloſſe den geraden

Gegenſatz zu Stil und Behandlungsweiſe der unzweifelhaft ächten Arbeiten des Phidias findet, und daſs er, hierin freilich zu weit gehend, in ihnen »ſyſtematiſchen Vortrag« und die Trockenheit conventioneller Form ſieht. Als Heinrich Meyer unter Goethe's Augen ſeine Anmerkungen zu Winckelmann's Kunſtgeſchichte ſchrieb, waren die Parthenonſculpturen noch unbekannt in Deutſchland. Darum durfte er mit Recht ſagen, daſs dieſe Doppelgruppe der Dioskuren an wahrer Groſsheit des Sinnes, an Adel und Macht in Ausdruck und Stil der Formen jedes andere antike Kunſtwerk übertreffe, und daſs gegenüber dieſem Werke, ſeiner vortrefflichen, auf tiefſte, wiſſenſchaftliche Einſicht begründeten Zeichnung und ſeiner Uebereinſtimmung zu einem groſsgearteten Ganzen ſelbſt der Farneſiſche Hercules übertrieben, der Torſo zärtlich erſcheine, Laokoon faſt eine ſtudirte Zierlichkeit verrathe und der Borgheſiſche Fechter zwar vielleicht gröſsere Naturtreue, aber zugleich weit geringeren Adel der Geſtalt zeige. Aber auch als bereits in den Sculpturen des Parthenon zweifelloſe Werke eines Phidias, wenn auch in trümmerhaften Reſten, der Welt die erſten ſicheren Aufſchlüſſe über Art und Kunſt jener Zeiten gegeben hatten, da glaubte es dennoch einer der feinſinnigſten Kunſtforſcher, Ludwig Schorn, ausſprechen zu dürfen: »daſs der Koloſs des Phidias ein ebenſo unſchätzbares Denkmal der Gröſse dieſes Künſtlers ſei, als die Bildwerke des Parthenon.« Auch er geſtand, daſs vor der Groſsheit dieſer Verhältniſſe, vor dieſer Lebendigkeit der Bewegung, dieſer Kraft und Gewalt der Glieder, verbunden mit höchſter Anſpruchsloſigkeit und natürlicher Einfachheit, die geprieſenſten Werke, welche wir von griechiſcher Kunſt beſitzen, zurückſtehen müſſen. »Ueberall,« ruft er aus, »das Sichere und Mächtige der Formen von dem edlen Sinne des Künſtlers aus gründlichſtem Wiſſen erzeugt, und das Ganze wie der kleinſte Theil durchdrungen von einer Individualität des Lebens, welche den Beſchauer ſo ergreift, daſs er glaubt, ein athmendes Weſen der Natur zu ſehen.«

Dieſer Eindruck des Ueberwältigenden, der Jedem, welcher ſie nur einmal geſchaut, dieſe Geſtalten unvergänglich einprägt, liegt nun aber vor Allem in jener Einheit der Geſammterſcheinung, in welcher, nach Goethe's wundervollem Ausdrucke, die einzelnen Theile gleich aufgefangenen Sonnenſtrahlen auf einen Punkt zuſammenbrennen und ein Ganzes von höchſter Harmonie erſcheinen laſſen.

Unſere Leſer vermiſsten indeſſen ohne Zweifel in der bisher gegebenen Ueberſicht das Urtheil eines Mannes, der doch, wie es ſcheint, in dieſem Kunſtareopag über eins der gröſsten Werke antiker Bildkunſt am wenigſten fehlen ſollte; und gewiſs hat ſich bei mehr als Einem die Frage aufgedrängt: aber was urtheilt der Vater der Kunſtgeſchichte, der Verherrlicher des hohen Phidiaſſiſchen Stils, was urtheilt Winckelmann von dieſen Koloſſen, die er jahrelang vor Augen hatte, auf die ſein Blick von ſeiner Wohnung auf dem Quirinal täglich fallen muſste?

Die Antwort lautet ſeltſamerweiſe — »Nichts!«

Wir haben es hier mit einem pſychologiſchen Probleme zu thun. Winckelmann, der ſo oft über manches unbedeutende Werk, einen Fries, einen Kopf, ein Relief der Villa ſeines Gönners, des Cardinal Albani, ſich ausführlich ausläſst, übergeht das gröſste und mächtigſte Werk alter Bildkunſt, das ſeine Augen geſehen, mit völligem Stillſchweigen. Kaum daſs er ein einziges Mal gelegentlich der Pferde von Monte Cavallo gedenkt, um ſie gegen einen unbegründeten Tadel zu vertheidigen. Von den achtzehn Fuſs hohen Dioskuren, welche dieſen Roſſen zur Seite ſtehen, würden wir aus ſeiner Kunſtgeſchichte kaum wiſſen, daſs ſie exiſtiren. Die Erklärung dieſes auffallenden Schweigens hat man, glaube ich, in des Mannes eigenſter Natur zu ſuchen. Winckelmann hatte eine beſtimmte Vorliebe, einen vorherrſchenden Zug und Hang zu denjenigen Kunſtgebilden der Plaſtik, welche, das wirkliche Maaſs entweder gar nicht oder doch nur wenig überſchreitend, die Herrlichkeit und vollendete Schönheit des

menſchlichen Körpers und ſeines Ebenmaaſses innerhalb dieſer ſeiner natürlichen Grenzen darſtellen. Daher war der Apoll von Belvedere auch für das Erhabene ſein Ideal, während er eine unbewuſste Abneigung gehegt zu haben ſcheint gegen alle eigentliche Koloſſalbildung, die zur Verſtärkung des Eindrucks der Erhabenheit auch die ſinnliche Gewaltigkeit der Maaſsverhältniſſe zu Hülfe nimmt. Darum iſt derſelbe Winckelmann, welcher den vaticaniſchen Apoll, den Torſo des Belvedere und den Laokoon in begeiſterten Hymnen gefeiert hat, ſtumm geblieben über die herrlichen Geſtalten der Koloſſe von Monte Cavallo. Ja, auch von der Koloſſalgeſtalt des Hercules Farneſe und von dem Schönſten, was uns die griechiſche Kunſt an Erhabenheit koloſſaler Hauptbildung hinterlaſſen, von den Koloſſalköpfen des otricoliniſchen Jupiter und der Juno Ludoviſi, erinnere ich mich nicht, eine eingehende Schilderung ihrer Herrlichkeit in Winckelmann's Werken gefunden zu haben. Seine plaſtiſche Kunſtanſchauung beruhte ganz auf dem Fundamente ſchöner Menſchlichkeit und ihres der Wirklichkeit entſprechenden Maaſses. In wie weit aber jene Abneigung gegen die Koloſſalbildung in der Plaſtik eine äſthetiſche Berechtigung hat, davon wird in dem Capitel über das Koloſſale zu handeln ſein.

Wir kehren jetzt zurück zu den Koloſſen von Monte Cavallo. Um dieſem Kunſtwerke gerecht zu werden, hat man zunächſt zu berückſichtigen, daſs die jetzige Aufſtellung dieſer Doppelgruppe nicht diejenige iſt, für welche ſie von dem Künſtler berechnet war. Seit Conſtantin ſie von ihrem früheren Standorte auf den Quirinal ſchaffen lieſs, hat ihre Aufſtellung wiederholte Aenderungen erlitten: die letzte unter Papſt Pius VI., der zur Verſchönerung des Platzes den Obelisken vom Mauſoleum des Auguſtus neben den Koloſſen aufzurichten befahl. Dadurch wurde der mit dieſer Anordnung beauftragte Baumeiſter Giovanni Antenori gezwungen, die beiden Gruppen auseinanderzurücken, um in ihrer Mitte

Raum für den Obelisken zu gewinnen. Zugleich wurden die Gruppen ſelbſt verändert. Dem Baumeiſter nämlich, der dieſelben nur als architektoniſche Zierrathen behandelte, kam es darauf an, eine doppelte Frontanſicht für die beiden Koloſſe nach vorn und nach beiden Seiten zu gewinnen. Er lieſs deshalb die Pferde mehr nach vorn rücken, die Koloſſalgeſtalten der Dioskuren aber mehr zurück und nach den Seiten hin wenden, wodurch die Harmonie der Compoſition völlig zerriſſen wurde. Gegenwärtig bildet nämlich eine jede Gruppe für ſich einen rechten Winkel, während ſie, wenn Roſs und Führer natur- und kunſtgemäſs verbunden ſein ſollen, einen ſpitzen Winkel bilden müſsten. Des Pferdes Kopf muſste ſich gegen die Hand des Führers neigen, von der er ſich jetzt in einer Weiſe ab- und zur entgegengeſetzten Seite wendet, als ob beide gar nicht zuſammengehörten. Es iſt kein Zweifel, daſs die Alten, dieſe feinen Beobachter der Natur, ſo gut wie moderne Hippologen wuſsten, daſs ein am Zaume geführtes Pferd den Kopf nicht ſeitwärts kehrt, ſondern ſich dem Führer zuwendet. Um alſo den Gruppen ihre richtige Stellung zu verleihen, müſste man dem Caſtor das Roſs des Pollux, und umgekehrt, geben. Dadurch würden zugleich die Führer in die eingebogene Seite ihrer Pferde zu ſtehen kommen, und dieſe letzteren den Kopf, wie es in der Natur der Fall iſt, gegen die Hand der Führer neigen, und ſo Roſs und Mann eine kunſtgerechte Gruppe, ein harmoniſches Ganze bilden.

Das Werk iſt verhältniſsmäſsig weniger beſchädigt als die meiſten ähnlichen auf uns gekommenen. Nur bei den Pferden ſind an Schweifen und Beinen Ergänzungen wahrzunehmen. Auf alten Kupferſtichen erſcheint der Leib des einen Roſſes ganz mit Backſteinen untermauert. Es war die einzige Art, wie man im Mittelalter den drohenden Einſturz zu verhüten wuſste. An den Dioskuren ſelbſt hat der Bildhauer Wagner nur geringe Ergänzungen an Hinterkopf, Schultern, Zehen und Fingern wahrgenommen.

Die alten Künſtlernamen Phidias und Praxiteles, welche ſich auf den Poſtamenten vorfanden, erſcheinen auf wunderliche Weiſe verzerrt in dem Hohlſpiegel einer alten mönchiſchen Sage, welche uns die ſogenannten *mirabilia urbis* aufbewahrt haben und die zur Charakteriſtik der hiſtoriſchen Verſunkenheit jener Zeiten des Mittelalters hier einen Platz finden mag.

»Zu den Zeiten des Kaiſers Tiberius,« ſo erzählt der Verfaſſer dieſer in barbariſchem Mönchslatein des zwölften Jahrhunderts geſchriebenen Erklärung der »Wunderwerke Roms«, »erſchienen in Rom zwei junge Philoſophen*), Phidias und Praxiteles, welche ſich öffentlich ohne alle Bekleidung zeigten. Als der Kaiſer dies erfuhr, ließs er ſie vor ſich kommen und fragte ſie: »Weshalb geht Ihr nackt einher?« Sie antworteten: »Weil Alles nackt und offen vor unſeren Blicken liegt, und weil wir die Welt für nichts halten, darum gehen wir nackt einher und beſitzen nichts.« Ob ſolcher Weisheit hielt ſie der Kaiſer hoch in ſeinem Palaſte. Sie rühmten ſich aber ſolcher Wiſſenſchaft, daſs ſie Alles, was der Kaiſer bei Tag und bei Nacht, ohne daſs ſie zugegen wären, im Sinne führte, ihm bis auf das letzte Wort zu ſagen vermöchten, und ſo ſprachen ſie zu ihm: »Herr Kaiſer, wir werden Dir Alles ſagen, was Du entfernt von uns, ſei es bei Tag oder bei Nacht, in Deinem Cabinette geſprochen haben wirſt.« — »Wenn Ihr das thut,« erwiderte der Kaiſer, »ſo will ich Euch geben, was ihr verlangt.« Darauf jene: »Wir verlangen kein Geld, ſondern nur ein Denkmal der Erinnerung. (*memoriam noſtrorum*)« Am anderen Morgen erzählten ſie dem Kaiſer der Reihe nach, was er in der vergangenen Nacht berathen hatte, und der Kaiſer ſtiftete ihnen das geforderte und verſprochene Gedächtniſsmal, nämlich nackte Roſſe, welche die Erde, das heiſst die Mächtigen dieſer Zeitlichkeit,

*) Philoſophen ſind in der Sprache der Sagen des Mittelalters oft ſoviel als Wunderthäter und Zauberer.

die über die Menſchen dieſer Welt herrſchen, mit ihren Hufen treten. Zum Zeichen aber, daſs der mächtige König kommen wird, der dieſe Roſſe beſteigen, das heiſst, die Gewaltigen dieſer Zeitlichkeit ſich unterwerfen wird, ſtehen neben den Roſſen halbnackte Geſtalten, die mit erhobenen Armen und zuſammengezogenen Fingern dasjenige herzählen, was damals kommen ſollte. Und wie ſie ſelbſt nackt ſind, ſo liegt alles weltliche Wiſſen nackt und offen vor ihnen. Eine Frauengeſtalt, von Schlangen und Büchern umgeben, vor ſich einen Brunnen, ſitzt zu ihren Füſsen, ſo daſs, wer ihr nahen will, es nicht kann, bevor er ſich nicht in jenem Brunnen gebadet hat.« — In ſo wüſter Verzerrung erſchien jenen Zeiten die Geſtalt der hellen griechiſchen Lichtgötter!

Zu den Sagen über dieſe Koloſſalgruppen, die ſich ſchon bei dem Hereinbrechen des Mittelalters gebildet haben, gehört auch noch die, daſs ſie Darſtellungen des macedoniſchen Alexander ſeien, der den Bucephalus bändigt. Phidias und in Concurrenz mit ihm »ſein Schüler« Praxiteles hätten dieſe Darſtellungen gebildet, und König Tiridates von Armenien habe ſie dem Kaiſer Nero geſchenkt. Die Inſchriften, welche man 1589 bei der Aufſtellung vor dem Quirinal an den neuen Poſtamenten anbrachte, erklärten ſie daher für Alexander und zugleich für Werke des Phidias und Praxiteles, bis man unter Urban VIII. darauf aufmerkſam wurde, daſs Phidias ſchon beinahe hundert Jahre lang im Grabe ruhte, als Alexander der Groſse geboren wurde, und dieſe Inſchriften entfernte.

Die Dioskuren ſind ihrer Figur nach Heldenjünglinge mehr kräftigen als ſchlanken Wuchſes. Die gedrungene Bildung ihrer Geſtalten erinnert an die Proportionen der Figuren auf dem Phigaliſchen Frieſe, wo man auch in der Geſtalt des Theſeus eine den Dioskuren ähnliche Haltung wiederfindet. In den Geſichtern, zumal in dem des Caſtor, liegt der Ausdruck höchſter Kraft und Energie, der ihnen als den reiſigen Schutzgottheiten Athens und Vorſtehern der Kampfſpiele in

Sparta, wo noch Pauſanias ihre Standbilder am Eingange der Rennbahn ſah, beſonders wohl anſteht. Ausdruck und Geſichtsbildung zeigen unverkennbar die Aehnlichkeit mit dem Haupte des göttlichen Erzeugers, wie es in dem berühmten Koloſſalhaupte des otricoliniſchen Jupiter uns erhalten iſt. Nur ſind die Züge jugendlich und ſo zu ſagen heroiſch vermenſchlicht. Bei dem Caſtor, der dem Phidias zugeſchrieben wird, iſt das Haar mehr von der Stirn zurückgeworfen, während es ſich bei dem Pollux über derſelben ſteil in die Höhe krauſt. Dieſelbe Aehnlichkeit des Stirnhaars mit dem Lockenwurfe am Haupte des Jupiter bemerkte Winckelmann auch an einem der Dioskuren des Capitols. Sie ſollte hier wie dort an die Abſtammung von dem Vater der Götter erinnern. An beiden Koloſſen iſt der Mund wie zum Rufe geöffnet, und die ſtolze Bogenwölbung der Lippen von wunderbarer Schönheit.

Im Gegenſatze zu den beiden ruhig neben ihren Roſſen ſtehenden Dioskuren, welche jetzt die Treppe des Capitolaufgangs ſchmücken, ſind dieſe beiden Figuren vorſchreitend gedacht, Caſtor mit der Linken das Roſs führend, mit der Rechten den Speer haltend, während beim Pollux das umgekehrte Verhältniſs ſtattfindet. Die Lanzen ſind verſchwunden, aber man ſieht noch an den Händen, welche ſie hielten, die durchgehende, cylinderförmige Oeffnung, in welcher ſie ſich befanden. Da ſie wahrſcheinlich von Bronze waren, ſo erlitten ſie ſchon früh von räuberiſchen Händen das gemeinſame Schickſal aller ſolcher metalliſchen Zierrathen plaſtiſcher Werke des Alterthums, zumal in Rom, wo die Gier nach Metall in den Zeiten des Elends und der Verarmung ſelbſt die Steinquadern der herrlichſten Bauwerke durchgrub, um die metallenen Klammern und Dübel zu rauben, welche ſie zuſammenhielten*). Daſſelbe widerfuhr auch den vergoldeten Sternen, welche ſich über den Häuptern der Dios-

*) Stahr Ein Jahr in Italien V, S. 35. Geſ. W. XV.

kuren befanden. Noch jetzt ſind auf den Scheiteln die Löcher vorhanden, welche man in den Marmor einbohrte, um dieſe Inſignien der Retter in Meeresgefahr und jeglicher Noth zu befeſtigen.

Betrachten wir nun, um das Motiv der Stellung zu finden, zunächſt den Caſtor. Er iſt vom Roſſe geſtiegen und im Begriff, es am Zaume mit ſich fortzuführen. Die ganze Geſtalt iſt im Vorſchreiten nach rechts hingewendet. In dieſem Augenblicke bäumt ſich das Roſs, weniger aus ſcheuender Wildheit als aus freudigem Lebensgefühl mit kräftigem Schwunge auf, gleichſam in Freude über die Entlaſtung vom Schenkeldrucke des gewaltigen Reiters den Verſuch wagend zu gänzlicher Befreiung von dem haltenden Zügel. Aber in demſelben Momente fühlt es auch ſchon die Ohnmacht ſeines Beginnens. Der göttliche Jüngling, deſſen nervige Fauſt, den Ruck verſpürend, ſich feſter um die Zügel zu ſchlieſsen ſcheint, hemmt nur auf einen Augenblick den Schritt. Der rechte Fuſs mit eingebogenem Knie wurzelt feſt im Boden wie ein Thurm, während das linke, ſchlank ausgeſtreckte Bein jeden Augenblick zum Weiterſchreiten gehoben werden kann. Es iſt der blitzſchnelle Moment des Ueberganges, der die mächtig ausſchreitende Bewegung gleichſam in Eins verbindet mit unerſchütterlich feſtem Beharren, welchen der Künſtler hier fixirt hat. In den vom Winde zurückgebauſchten Falten des über den linken Arm geworfenen Gewandes, das bis auf den Boden herabhängend zugleich als Stütze dient, ſehen wir noch die der Ruhe vorhergehende, unterbrochene Bewegung ausgedrückt. Aber nur das Haupt des Dioskuren wendet ſich zurück nach der Hemmniſs der Bewegung und mehr noch als die Kraft des rieſigen Armes bändigt der auf das widerſtrebende Thier gerichtete, es mit ſeiner Macht gleichſam bannende Blick des göttlichen Auges das aufbäumende Sträuben des edlen Roſſes, deſſen ganzer Leib von dem zuſammenzuckenden Haupte bis zu den gleichſam einbrechenden Hinterbeinen nur die beredte Verſinn-

lichung der Gewalt iſt, welche die Macht des Götterſohnes faſt mühelos über daſſelbe ausübt.

Dieſe überwältigende Macht des Heroen über das Thier hat der groſse Meiſter unſerer Statue auch noch durch ein anderes künſtleriſches Mittel auszudrücken verſtanden. Man bemerkt nämlich ſehr bald, bei vergleichender Betrachtung der Gruppe, daſs die Roſſe verhältniſsmäſsig kleiner ſind als die nahezu achtzehn Fuſs hohen Dioskurengeſtalten. Sie ſind genau betrachtet ſogar unfähig, dieſe koloſſalen Reiter zu tragen. Allein es war durchgehender Grundſatz der alten Künſtler, bei der Zuſammenſtellung von Helden- und Thiergeſtalten die letzteren immer etwas unter ihrem wahren Verhältniſſe zu halten, um den Adel und die Mächtigkeit der menſchlichen Bildung überwiegend hervortreten zu laſſen. Das Gegentheil davon und ſeine Wirkung kann man an den ruſſiſchen Erzkoloſſen vor dem Schloſſe von Berlin wahrnehmen, wo die Roſſebändiger eben nur als tüchtige Stallknechte ihren Pferden gegenüber erſcheinen.

Dieſer Grundſatz der alten Künſtler hatte ſeine Wurzel in der innerſten Natur des Hellenenthums, dem überall die Schönheit menſchlicher Bildung als das Höchſte erſchien. Wir finden daher auch Beiſpiele ſolchen Verfahrens in den beſten uns erhaltenen Werken *); und zwar erhielt es nicht bloſs, wie Wagner meint, da ſeine Anwendung, wo die Thiergeſtalt in der Gruppe nur als Attribut diente, ſondern auch da, wo, wie hier bei den Dioskuren, die höhere Gewalt des Menſchen im Kampfe mit thieriſcher Natur auszudrücken war. So ſehen wir z. B. den Hercules im Kampfe mit den von ihm bezwungenen Ungeheuern, dem Geryon, dem Stier, den Roſſen des Diomedes in der Sammlung des Muſeum Pio-Clementinum zu Rom immer an Gröſse das Verhältniſs jener thieriſchen Gebilde überragend dargeſtellt. Auch auf anderen Denkmälern ſind die gröſsten Thiere, Pferde, Elephanten u. ſ. f.

*) Vgl. S. 239.

faſt immer zu klein gehalten gegen die neben ihnen befindlichen Menſchen. Den Alten ſtand überhaupt die ideale Wahrheit in der Kunſt höher als die gemeine. Die Künſtler, welche die berühmte Gruppe des Laokoon ſchufen, wuſsten wohl, warum ſie die Söhne im Verhältniſs zum Vater ſo klein hielten, ſie wuſsten, daſs ihre natürliche Gröſse die einfache Schönheit der Pyramidalform des Ganzen zerſtört haben würde.

Die im Vorigen gegebene Motivirung und Schilderung der Dioskuren-Gruppe iſt aber natürlich auf der Vorausſetzung begründet, daſs die jetzige Aufſtellung der Originale, ſowie der Abgüſſe im neuen Muſeum zu Berlin nicht die richtige, urſprünglich von dem Künſtler beabſichtigte iſt. Bei der urſprünglichen Anordnung muſs der Blick der Dioskuren, deren zürnender Ausdruck jetzt ziellos ins Blaue ſtarrt, auf den Gegenſtand gerichtet geweſen ſein, der die gewaltſame muskelnaufſchwellende Bewegung des Hauptes und der Bruſt ſowie das Vortreten der Sehnen des Unterarmes verurſacht. Es muſs ferner das Haupt des Roſſes, dem Zügel gehorchend, ſich dem Führer zugewendet haben, während es ſich jetzt von demſelben in einer Weiſe abkehrt, die jeden Zuſammenhang der Gruppe aufhebt.

Vergleichen wir den Koloſs des Pollux mit dem des Caſtor, ſo ſpringen zunächſt, bei der ſonſtigen völligen Gleichheit in der Motivirung der Gruppen, folgende Verſchiedenheiten in die Augen. Das Haupt der erſteren Figur iſt zarter behandelt und der Geſammteindruck des Geſichts jugendlich weicher als bei Caſtor. Die Räume über den Augen bis an das Stirnbein, welche bei dieſem ſehr ſchmal erſcheinen, ſind bei Pollux breiter gehalten und von gewählteren Proportionen. Ebenſo erſcheinen die Naſenflügel hier höher und ſtärker, dort dünner und ſchmaler. Der Ausdruck des Geſichts, beſonders des Mundes, hat mehr göttlichen apolliniſchen Stolz, während er herbere, heroiſche Energie zeigt bei dem Werke, welches die Inſchrift Phidias zuſchreibt. Damit ſtimmt auch die ſchon erwähnte verſchiedene Behandlung in

der Lage der Haarlocken über der Stirn. Die Gewandung iſt gleichfalls bei dem zweiten Koloſſe anders behandelt, aber auch in ihren Falten iſt die Bewegung angedeutet, welche dem Momente des Innehaltens vorherging. Im Ganzen betrachtet, zeigt Pollux ein ſanfteres Ineinanderfliefsen der Theile und einen minder energiſchen Ausdruck des Angeſichts. Dieſer Unterſchied iſt kein zufälliger. Er ist bedingt durch die Art und Weiſe, wie die alten Künſtler die beiden Brüder zu individualiſiren pflegten. Plutarch bemerkt nämlich im Leben des Tiberius Gracchus ausdrücklich, dafs dieſe verſchiedene Individualiſirung auch noch in ſeiner Zeit für die Darſtellung der Dioskuren ſowohl in der Plaſtik als in der Malerei üblich war, und dafs Caſtor leidenſchaftlicher, energiſcher bewegt und mit heftigerem Ausdruck der Geſichtszüge dargeſtellt wurde, als der ſanftere und ruhigere Pollux. Dieſe Verſchiedenheit der Darſtellung war ſo allgemein bekannt, dafs ſich Plutarch ihrer bedienen durfte, um damit die individuelle Verſchiedenheit der Brüder Gajus und Tiberius Gracchus erläuternd zu vergleichen. Wenn aber das Koloſſalbild des Pollux, trotz aller Schönheit und Edelgeſtalt ſeiner Formen, weniger Kraft, Bewegung und Leben zeigt, ſo mufs man dabei nothwendig, wie ſchon bemerkt, den Umſtand in Anrechnung bringen, dafs derſelbe in ſeiner jetzigen nach Norden gerichteten Frontaufſtellung kaum Abends einen Schimmer Sonnenlicht erhält, wahrend ſein glücklicherer Partner ſich dieſes für die Werke der Plaſtik ſo nothwendigen, beſeelenden Elementes zu allen Tageszeiten erfreut. Goethe's Freund, Heinrich Meyer, vergafs hierauf Rückſicht zu nehmen bei den einzelnen Ausſtellungen, welche er in ſeinen Nachträgen zu Winckelmann's Kunſtgeſchichte an dem Koloſſe, den er für ein Werk des Praxiteles hielt, zu machen fand. Dennoch geſtand auch dieſer feine Kenner nach jahrelangem Studium des Originals: dafs die Kunſtgewandtheit zu bewundern ſei, mit welcher der vortreffliche Meiſter ſich dem erſten Bilde anzunähern ge-

wuſst und mit der er den Stil der Formen, die Aeuſserung gewaltiger Kraft und raſcher Bewegung in ſeiner Figur gleichmäſsig anzudeuten verſtanden habe, ohne doch in irgend einem Theile den Copiſten zu verrathen. Vorzüglich gelungen erſchienen ihm die Gelenke der Glieder und mit Recht nannte er die Kniebeugung am linken Beine und Schenkel ein groſses Meiſterſtück; wie er denn überhaupt den Schöpfer der zweiten Figur an Wiſſenſchaft dem Meiſter der erſten wo nicht überlegen, ſo doch wenigſtens gleich achtete. Meyer und ſeine Freunde hielten bekanntlich die heutigen Marmorkoloſſe für Originale der Meiſter, deren Namen ſie tragen.

Minder gelungen, oder mehr als Beiwerk gehalten, ſind die den Koloſſen zur Seite gegebenen Roſſe. Doch ſind auch bei ihnen Haupt und Hals von groſser Schönheit. Nach der Bemerkung eines befreundeten Künſtlers, des trefflichen Bildhauers Bläſer, ſcheinen die Figuren derſelben, wie Rafael's groſse Conſtantinſchlacht im Vatican zeigt, von den italieniſchen Malern früherer Zeit vielfach ſtudirt und nachgeahmt worden zu ſein.

Visconti hat die Bewegung dieſer Koloſſalgeſtalten mit der des Borgheſiſchen Fechters verglichen, um den Unterſchied zwiſchen göttlicher Groſsheit und menſchlicher Kraftfülle zu veranſchaulichen. Allein im Verhältniſs zu der alle Sehnen und Muskeln bis zum Aeuſserſten menſchlichen Kraftmaaſses ſpannenden Heftigkeit des Fechters, in welchem die Menſchengeſtalt wie eine im Losſchnellen begriffene Stahlfeder erſcheint, iſt die Bewegung der Dioskuren faſt Ruhe zu nennen. Denn hier ſehen wir die vollkommene Gewiſsheit heroiſcher Kraft ausgedrückt, die ihrer Herrſchaft über den Gegenſtand, an dem ſie ſich äuſsert, ſicher iſt. Dort hingegen ſtürmt ein Krieger laut rufend einem übermächtigen Feinde, der Fuſskämpfer einem Reiter entgegen, ſein Leben aufs Spiel ſetzend in ungleichem Kampfe, deſſen Ausgang auf dieſem einen glücklich oder unglücklich ge-

führten Stoſse beruht, zu dem der Fechter alle ſeine Stärke und Gewandtheit zuſammennimmt. An den Koloſſen ergiebt ſich die Lebendigkeit aus der groſsartigen Wahrheit der Darſtellung, wenn auch das Einzelne weniger genau gearbeitet iſt; am Fechter ſpringt es hervor aus der ſorgfältigen Ausführung jedes Gliedes, jeder Muskel, jeder Sehne. Dort zeigt ſich vorwiegend der geiſtige Gehalt der Wiſſenſchaft, hier zugleich ihr ganzer Umfang.

Mit Entzücken gedenke ich der Zeit, wo mir das Glück vergönnt war, die herrlichen Geſtalten der Originale ſelber täglich zu ſchauen, wie ſie daſtehen auf dem ſchönſten Platze der Welt, vor ſich das koloſſale Waſſerbecken, deſſen himmelan ſteigender Kryſtallſtrahl im Sonnenlichte funkelt, über ſich das Blau des italieniſchen Himmels, zu ihren Füſsen gelagert die Stadt der Städte, das ewige Rom, das ſchon länger als zwei Jahrtauſende zu den einſt verehrten Schutzgöttern hinaufblickt: umſchloſſen von würdigſter Umgebung jener ſtolzen Paläſte, die den geheiligten Hügel des Quirinus krönen, und deren architektoniſche Maſſen dennoch die mächtige Wirkung dieſer Koloſſe der Plaſtik nicht beeinträchtigen, weil dieſe Wirkung geſchützt und geſichert wird durch die ſchöne Beſchränkung des Platzes ſelbſt und durch das weiſe Maaſs der vielleicht nicht über zwölf Fuſs hohen Poſtamente, auf denen ſie ſich neben dem Obelisken des Auguſtus erheben. Wer das Glück dieſes einzigen Anblickes niemals genoſs, der freue ſich doppelt, die Herrlichkeit dieſer Meiſterwerke koloſſaler Plaſtik an ihren Abbildern im Muſeum zu Berlin bewundern zu können, deren Aufſtellung in geſchloſſenem Raume zugleich einen annähernden Begriff zu geben vermag von der Wirkung, welche einſt die koloſſalen Götterbilder der Alten in ihren Tempeln auf die entzückten Beſchauer hervorzubringen vermochten. Erſt jetzt, erſt durch die Anſchauung dieſer Koloſſalgebilde in der kunſtgeſchmückten Halle eines neuen, der Kunſt geweihten Heiligthums kann man nachempfinden, was die Bruſt des Hellenen

bewegen mufste bei dem Anblicke eines Zeus und einer Hera, welche die Kunft eines Phidias und Polyklet für die Tempel zu Olympia und Argos gefchaffen; — kann man eine Ahnung haben von dem Gefühl, das felbft den Feldherrn des rauhen Römervolks durchfchauerte, als er im Angefichte des vierzig Fufs hohen, auf goldenem Sitze thronenden olympifchen Zeus des Phidias ftaunend ausrief: »Wahrlich, hier ift leibhafte Gegenwart geftalteter Gottheit!«

Die in den Koloffalgruppen von Monte Cavallo den Dioskuren gegebene Stellung und Gruppirung als Roffebändiger ift im Alterthume häufig nachgeahmt worden. Schon Wagner hat in feiner Abhandlung auf einen antiken Sarkophag hingewiefen, der, an der Aufsenfeite des Domes zu Florenz eingemauert, zu beiden Seiten die Dioskuren in gleicher Stellung mit ihren Pferden zeigt. Eine ähnliche Reliefdarftellung befindet fich im Palaft Mattei zu Rom.

Schliefslich noch eine artiftifche Bemerkung. An dem Koloffe des Caftor bemerkt man drei warzenförmige Erhöhungen, die eine an der Spitze des Kinns, die beiden anderen in der Mitte des linken Vorderarmes und an dem Ballen des Daumens der linken Hand, welche das Rofs am Zügel hält. Früher zog man daraus den Schlufs, dafs das Werk von dem Meifter nicht vollendet worden fei. Allein jener Schlufs ift unrichtig, und Wagner hat auch an dem Beifpiel einiger anderen Werke antiker Plaftik nachgewiefen, dafs die Alten zuweilen einige Zeichen der Punktirung*), deren fie fich bei der Ausarbeitung ihrer Marmorwerke fo gut wie die heutigen Bildhauer bedienten, mit Abficht ftehen liefsen, um mit Hülfe derfelben immer noch nachmeffen zu können. Bei unferen

*) Vgl. Benndorf und Schöne die Bildwerke des lateran. Mufeums S. 351.

Koloſſen ſcheint es aus dem Grunde geſchehen zu ſein, um mittelſt derſelben den Abſtand berechnen zu können, in welchem die Figuren von den Pferden zu ſtehen hätten. Auch an der anderen Statue finden ſich Spuren ſolcher Punkte am rechten Arme, der das Pferd hält. Dagegen deutet die Erhöhung am Schenkel derſelben Seite darauf hin, daſs ſich hier eine, ſpäter weggenommene, Marmorſtütze befunden hat.

XII.

DIE

SCULPTUREN

DES

APOLLOTEMPELS ZU BASSÄ.

Die Sculpturen des Apollotempels zu Bassä.

In waldiger Gebirgseinſamkeit Arkadiens, dreitauſend Fuſs über der Meeresfläche, am Rande einer tiefen Bergſchlucht, durch welche die ſtrudelnde Neda rauſcht, liegt noch jetzt der Tempel des Apollo, welchen einſt die Bewohner der arkadiſchen Stadt Phigalia um die Zeit der Peſt, die zu Anfang des peloponneſiſchen Krieges Griechenland verheerte, dem helfenden Gotte (Apollon Epikurios) erbauten, und von deſſen achtunddreifsig Säulen noch heute ſechsunddreifsig in die Lüfte ragen. Die Griechen liebten es, ihre vornehmſten Tempel an abgeſonderten, erhabenen Orten aufzurichten, wo die Natur die Kunſt unterſtützte in der Wirkung auf das Gemüth des Menſchen, die ſich verehrend dem Heiligthum des Gottes nahten. Der geniale Otto von Stackelberg, einer der Entdecker der Sculpturwerke, welche dieſen Tempel ſchmückten, hat in ſeinem mit den trefflichſten Kupfern ausgeſtatteten Prachtwerke*) eine begeiſterte Schil-

*) Der Apollotempel zu Baſſä. Frankfurt 1826. Dazu Cockerell *the temples of Jupiter Panhellenius at Aegina and of Apollo Epicurius at Bassae.* London 1860. Vergl. J. Braun Geſch. d. K. II, 343. Müller-Wieſeler I, 28, 123 abc. Lübke S. 163 ff., Fig. 92 — 97. Overbeck I, S. 369 ff., Fig. 73. 74.

derung der Lage dieſes Heiligthums gegeben, das ſchon in der alten Zeit für einen der ſchönſten Tempel des Peloponnes geachtet wurde.

Der Tempel ſelbſt war ſchon länger bekannt: εἰς τοὺς στύλους (zu den Säulen) nannten die Hirten des heutigen Arkadiens den Ort, wo die ſechsunddreiſsig Marmorſäulen des Heiligthums, noch bedeckt von ihren Architraven, durch das Grün der Waldhöhe ſchimmerten. Aber erſt im Jahre 1812 entdeckte eine Geſellſchaft von Künſtlern und Kunſtgelehrten, welche um dieſe Zeit Griechenland bereiſte — es waren die Herren von Hallerſtein, Linckh, Cockerell, Forſter und Stackelberg —, unter den Trümmern die koſtbaren Ueberreſte der Kunſt aus Phidias' Schule, welche jetzt das britiſche Muſeum ſchmücken, das ſie für ſechszigtauſend ſpaniſche Piaſter ankaufte. Mit unſäglicher Mühe wurden ſie aus dem Steingetrümmer hervorgezogen, welches ſechszehn Fuſs hoch das Innere des Tempels angefüllt hatte. Ein aufgeſcheuchter Fuchs machte die Suchenden aufmerkſam auf die einzige Lücke in dem haushohen Trümmerhaufen. Man ſuchte dieſelbe zu erweitern, und fand hinabſchauend, daſs das Thier ſein Lager auf einer Marmorplatte bereitet hatte, die in herrlichem Relief die Verfolgung eines Lapithen durch einen Centauren darſtellte. Noch jetzt bewahrt die Platte die Spuren der Beſchädigung durch die Fuſsſtapfen ihres Angebers, der hier denſelben Dienſt für die Centauren- und Amazonenkämpfe leiſtete, durch welchen einſt daſſelbe Thier vor Jahrtauſenden den Meſſenierhelden Ariſtomenes aus dem Abgrunde der Mordſchlucht ans Licht gerettet haben ſollte. Dach und Gebälk im Innern der Säulenumgebung waren durch Erdbeben zuſammengeſtürzt, und die Hoffnung, unter ihren Trümmern den ganzen Bilderſchmuck des inneren Frieſes zu finden, welche das eine entdeckte Stück erregte, ward glänzend beſtätigt. Allmälig wurden dreiundzwanzig Marmorplatten, jede etwa 4 Fuſs lang und 2 Fuſs 11/2 Zoll hoch, ans Licht gefördert und zuſammengeſtellt. Sie ſind

das einzige vollſtändig erhaltene Beiſpiel dieſer Art von Sculpturverzierung eines griechiſchen Heiligthums, und verdienen ſchon deshalb die höchſte Aufmerkſamkeit von Seiten der Kunſtgeſchichte, weil wir nur ſehr wenige Werke der griechiſchen Plaſtik beſitzen, von denen, wie bei dieſem Frieſe, Standort, Zeit der Entſtehung, Vollſtändigkeit und Originalität aufſer allem Zweifel liegen.

Der Tempel war dem Apollo geweiht. Iktinos, der Baumeiſter des Parthenon, war von den Phigaliern aus Athen berufen worden, um durch die Erbauung dieſes Heiligthums dem Gott für den Schutz zu danken gegen die ſchreckenvollen Verheerungen, welche damals die Peſt über Hellas verhängte. Die Plaſtik, der Baukunſt dienſtbar, hatte die Aufgabe, durch ihren Bilderſchmuck Sinn und Bedeutung des Heiligthums auszuſprechen. Sie that dies, wie in den Giebelfeldern und Metopen des Aeuſseren, — nur von den letzteren ſind wenige Bruchſtücke erhalten — ſo auch in dem Frieſe, »Zophoros«, Träger des Lebendigen von den Griechen genannt, weil er zugleich die künſtleriſche Beſtimmung hatte, durch ſeinen Bilderſchmuck der ſtarren Architekturmaſſe Leben und Bewegung zu verleihen. Der Künſtler, welcher dieſen Fries ſchuf, wählte zu ſeinem Inhalte die dankbare Verherrlichung des Apollo für ſeinen Beiſtand in zwei die geſammte Griechenwelt betreffenden höchſten Gefahren, im Kampfe mit den fanatiſchen Amazonen und den rohen Centauren. Und er ſchuf ein Werk, das an vollendeter Compoſition und Meiſterſchaft der Ausführung zu den ſchönſten Denkmälern des Alterthums zählt.

Während im hinteren Raume des Tempels der Gott ſelbſt im zwölf Fuſs hohen Bilde zu ſchauen war, angethan mit dem langen Citharödengewande, ohne den Bogen, mit dem er die giftigen Todespfeile geſendet, die beſänftigende Leier haltend, das alte Symbol der Ordnung und Weltharmonie, beleuchtet von den frei einfallenden Strahlen des goldenen Himmelslichts: ſo umgab alle vier Seiten des vor-

deren Tempelraumes der ſculpturgeſchmückte Fries als eine zuſammenhängende reiche Binde, deren Bilderinhalt in einer Folge von verſchiedenen Handlungen, wie eine heilige Inſchrift, fortſchreitend ſich entwickelt. So traten bei den Griechen die Bildwerke der Frieſe zur Verſinnlichung heiliger Sagen an die Stelle der Bilderſchrift, mit der ältere Völker ihre Heiligthümer zierten. Wie der religiöſe Chor mit Tanz und Geſang um den Altar ſchwebte, ſo bewegte sich die Handlung in dieſen Bildwerken um den heiligen Raum, der den Altar des Gottes umſchloſs, und wie Pindar ſeinen Siegeshymnus einen »lydiſchen Hauptſchmuck« nennt,

— »bunt geziert mit ertönendem Laub,« —

ſo umkränzte dieſe Binde in ſeinem Tempel den ſiegreichen Helfer Apollo. Vergleichbar einem ſolchen Hymnus auf den Gott, der in Wechſelgeſänge der Halbchöre getheilt, nach alter Dichtungsweiſe voll epiſchen Inhalts alter Sagen war, ſehen wir in dieſer marmornen Götterbinde des Tempels von Baſſä zwei Vorſtellungen aus dem Leben des Heros Theſeus den Beiſtand verherrlichen, den der Gott in zwei verhängniſsvollen Kämpfen den Griechen geleiſtet. Die Hülfserſcheinung der Gottheit auf dem hirſchbeſpannten Wagen macht den Uebergang von einer Vorſtellung zur anderen, und ein Baumſtamm dient als Scheidepunkt zwiſchen Anfang und Ende der zuſammenlaufenden Binde. Ebenſo ſcheidet ein knorriger alter Baumſtamm in dem berühmten Moſaikgemälde der Alexanderſchlacht die beiden Hälften des Bildes.

Wahl des Gegenſtandes.

Die Wahl des Gegenſtandes beruht auf einer künſtleriſchen Anſicht, die ſich mit einer prieſterlich-religiöſen verbindet.

Die Alterthumsforſcher haben bald die eine, bald die andere einſeitig hervorgehoben. Einige, wie Völckel in ſei-

nem Werke über den Tempel des olympiſchen Jupiter (S. 87), erledigten die Frage: weshalb an den bedeutendſten Tempeln Griechenlands vorzugsweiſe Centaurenkämpfe vorkommen, einfach durch die Antwort: weil der Kampf von Menſchen mit Thieren oder Thiermenſchen ein der plaſtiſchen Kunſt günſtiger Gegenſtand war und weil die Vereinigung junger ſchöner Helden mit den fabelhaften Thiermenſchen eine angenehme Mannigfaltigkeit in Figuren und Stellungen gewährte. Dies iſt richtig, aber es genügt doch nicht, um die Wahl des Stoffes vollſtändig zu erklären. In neuerer Zeit freilich iſt man noch weiter gegangen. Man hat geläugnet (ſ. S. 125), daſs der Bilderſchmuck des Frieſes an griechiſchen Tempeln irgend einen nothwendigen Bezug gehabt auf den Gott, deſſen Tempel er zierte. Und gerade von dieſem Fries des Apollotempels zu Baſſä iſt behauptet worden, daſs er von Iktinos und ſeinen Künſtlern ohne allen Bezug auf Apollo, bloſs weil ſie Athener waren, mit Gegenſtänden des attiſchen Sagenkreiſes, den Centauren- und Amazonenkämpfen, geſchmückt worden ſei. Um die Darſtellungen dieſer Kämpfe zu der Tempelgottheit wenigſtens äuſserlich in Bezug zu ſetzen, hätten die Künſtler den Gott und ſeine Schweſter auf einem Hirſchgeſpanne, als eine Art *dei ex machina* angebracht. Allein ſchwerlich wird man glauben, das kunſtreiche, ſinnvolle und dabei tief religiöſe Griechenthum jener Zeit hätte wirklich bei dem Schmucke ſeiner Tempel und Heiligthümer einem ſo geiſtloſen Verfahren Raum gegeben und Zufall oder Künſtlerlaune da walten laſſen, wo es ſich um ſeine heiligſten Intereſſen religiöſer Verehrung handelte.

Für uns iſt es ganz auſser Frage, daſs auch dieſe Darſtellungen der Centauren- und Amazonenkämpfe religiöſe Symbolik enthalten. Es handelt ſich nur um die Ermittelung ihres näheren Inhalts. Nach Creuzer beruhen alle dieſe in Tempelſculpturen erſcheinenden Kämpfe der Hellenen mit Amazonen und Centauren, Gorgonen und Kerkopen auf dem

gemeinſamen Grunde der griechiſchen Naturreligion und Culturgeſchichte. In den Centauren verkörperte der künſtleriſche Sinn der Alles menſchlich geſtaltenden, alten Hellenen, wie Creuzer meint, das zerſtörende Element des Waſſers in Meeresfluth und Stromeswildheit, die aus geborſtener Wolke Schooſs entſtrömenden Regengüſſe in ihren ſchädlichen und heilſamen Wirkungen. »Die Centaurenkämpfe,« ſagt er, »waren darum ein ſo beliebter Gegenſtand in den griechiſchen Bildwerken, weil die Centauren in der alten griechiſchen Naturreligion, als telluriſche und atmosphäriſche Störungen des Naturlaufs, den ordnenden Gottheiten feindſelig und ihre Vernichtung als nothwendige Bedingung aller menſchlichen Cultur durch geordneten Ackerbau dargeſtellt werden *).«

Ganz ſo wie mit den Centauren, die überall als Bild jeder rohen Gewalt und des keine Sitte achtenden Frevels auftreten und die deshalb auch überall in der griechiſchen Dichtung und Kunſt von den Hellenen, den Trägern edlerer Geſittung, bekämpft erſcheinen, iſt es auch mit den Amazonenkämpfen.

Die Amazonen kommen zumeiſt in der Sage am Fluſs Thermodon, am Phaſis bis zum Tanaïs, überhaupt in den nordaſiatiſchen Ländern vor, deren Bewohner in uralter Zeit einem wilden Monddienſte hingegeben erſcheinen, wo die grauſame Artemis und die unheimliche Lilith, weibliche Personificationen des unholden, ungeregelten, vom männlichen Sonnengeiſte nicht gebändigten unfruchtbaren Mondes, die wilden Stämme Aſiens bald in Zittern, bald in fanatiſche Wuth verſetzten, wo Männerſcheu heilige Sitte war und wo, wie in Epheſus, das alte ſchwarze Gnadenbild der groſsen Artemis von entmannten Prieſtern und männerbekämpfenden Amazonen umtanzt ward. Erſt der deliſche Cult war es, der, zum Siege gelangt im freundlichen Geſchwiſterpaar

*) Fr. Creuzer kl. Schriften II, S. 103.

Apollo und Artemis, die beiden Geſchlechter verſöhnte. In dieſem Gange der zu den Griechen gelangten Culte liegt wohl zumeiſt der Grund, warum zur Verzierung der Wohnungen der neuen, ſiegreichen, olympiſchen Götter Amazonenkämpfe ein ſo häufig angewendeter Gegenſtand waren. Erſt der Centauren und Amazonen Beſiegung und Untergang hatte die reinere, olympiſche Natur- und Weltordnung der Hellenen möglich gemacht.

Aber ebenſo auch die Verſchönerung und Verklärung des Furchtbaren, Barbariſchen, Untergang Drohenden in jenen uralten Erſcheinungen durch den freundlich geſtaltenden Geiſt der Kunſt in Dichtung und Bildwerk!

In jenem groſsen Kampfe zweier Culte aus der Urzeit der alten Welt, der mit dem Siege der jungen Lichtgötter und der Sonnenverehrer über die Anhänger einer uralten Naturreligion der Erde und des feuchten Elements der Tiefe endet, ſteht der Stammesheros von Athen, König Theſeus, obenan als einer der älteſten frommen Verehrer des Apollo. »Theſeus«, d. i. zu deutſch der Ordner, Geſetzgeber, erſcheint gleichſam als die perſonificirte Sonnenkraft, ein Sonnenheros, deſſen Verehrung über Attikas Grenzen hinaus verbreitet war. Vor der Wirkſamkeit der Sonne weicht die Peſt. Der Sinn des Tempelfrieſes konnte ſich daher ebenſowohl mythiſch, als ſymboliſch auf die Sonnenkraft beziehen. Lichtgötter werden ſtets gedacht im Streite gegen die ſchädlichen Mächte der Finſterniſs, wie die verheerende Seuche ſelbſt im Bilde der verheerenden Schlacht dargeſtellt wird.

Die Amazonen- und Centaurenkämpfe hatten für alle Griechen ein gemeinſames Intereſſe. Der Zug der Amazonen und Scythen nach Hellas wurde als erſter Einfall der Barbaren gern mit den Perſerkriegen verglichen. In den Amazonen- wie in den Centaurenkämpfen, deren Sagen ſich von Theſſalien bis an die Südſpitze des Peloponnes hinziehen, und in denen beiden Apollo und Theſeus ſich hülfreich bewieſen für die Hellenen, fand der Künſtler dieſes Tempel-

frieſes daher ein ſehr paſſendes Motiv für die Verherrlichung des »hülfreichen Gottes«. Altar und Idol auf dem Frieſe bezeichnen ſymboliſch die religiöſe Beziehung der dargeſtellten Kämpfe.

Jene Kriege und Kämpfe gegen religiöſen Fanatismus und uralte Rohheit und Willkür erinnerten die Griechen durch die Beiſpiele eines ſogar beide Geſchlechter trennenden Haſſes und der von Halbmenſchen geübten Frevel an die Gefahren der Geſetzloſigkeit und des Irrglaubens früherer Zeit, aus denen ihre Heroen ſie mit Hülfe der Götter befreit und zum Genuſſe der Ordnung und Cultur geführt. Dieſe Erinnerung muſste um ſo eindringlicher wirken, als das entſetzliche Unheil der Peſt in ſeinen verwildernden Folgen ſie, wie Thucydides berichtet, gerade damals wieder mit der Rückkehr ähnlicher Zuſtände bedrohte. Und ſo erdachte denn der Künſtler dieſen Fries als die Weihe des Heiligthums, als einen Sühne- und Lobgeſang auf den Ferntreffer Apollo, deſſen tödtende Pfeile man von ſich abzuwenden hoffte, dem man ſich durch den Bau ſeines Tempels als ſchützendem Gotte empfahl, ihm kindlichen Sinnes Beiſpiele ſeiner Huld und Wohlthaten vorhaltend.

Zugleich aber waren dieſe Gegenſtände Lieblingsvorſtellungen für die bildende Kunſt geworden, der ſie einen vorzüglich geeigneten Stoff zum Schmuck der Tempelfrieſe darboten. Denn bei der Abwechſelung und wunderbaren Vereinigung von Thier- und Menſchennatur, bei der Verſchiedenheit von Geſchlecht und Alter, von Charakteren und Gemüthszuſtänden, von ſeltſamen Verwickelungen und Bewegungen, bei dieſem Reichthum von Formen und Zuſammenſtellungen geſtatteten ſie eine gleichmäſsig wiederholende Fortſetzung, wie ſie das Relief bedurfte. Da ſie allgemeine Wichtigkeit und Bezüglichkeit hatten auf alle Götter als Ordner und Culturbegründer, ſo konnten ſie ſehr ſchicklich an mehreren der vorzüglichſten Tempel, Statuen und Throne verſchiedener Gottheiten angebracht werden; und ſo finden ſich denn auch

gar häufig beide Darſtellungen an einem Orte vereinigt. Die vorzüglichſten Künſtler wetteiferten in denſelben und lieſsen keine Gelegenheit unbenutzt, ſie an ihren Werken anzubringen. So enthielten am äuſseren doriſchen Frieſe des Parthenon die Metopen auf zwei Seiten Centauren-, auf den beiden anderen Amazonenkämpfe. Der Maler Mikon malte beide im Innern des Theſeustempels. Am Throne des Zeus zu Olympia hatte Phidias die Amazonenſchlacht, im Giebel des Tempels ſein Schüler Alkamenes Centaurenkämpfe gebildet, und während der Schild der Athene Parthenos des Phidias die erſteren zeigte, waren die Sandalen der Göttin mit Darſtellungen aus der zweiten geſchmückt. Aber auch auf anderen Denkmälern der Plaſtik, auf Grabmonumenten, Helmen, Rüſtungen, Bechern, Thüren u. ſ. f. waren ſie häufig zu finden, und die Dichter bis auf die ſpäteren römiſchen Zeiten hinab verflochten Darſtellungen dieſer Kämpfe gern in ihre Geſänge.

Dazu kam endlich, daſs für den Fries des Apollotempels zu Baſſä dieſer Stoff dem Künſtler um ſo näher lag, da er wahrſcheinlich ſelbſt ein Athener war, der hier mit einer gewiſſen Künſtlerreligion ſeinen Stammeshelden verherrlichen und die früheſte glorreiche Kriegsthat ſeiner Nation einer entfernten Stadt des Peloponnes aufzeigen konnte. Denn die Künſtler Athens liebten es überhaupt, wie Letronne bemerkt, an den Monumenten, welche ſie zu decoriren hatten, atheniſche Traditionen anzubringen und daher iſt zum Theil die groſse Verbreitung dieſer Darſtellungen der Lapithen- und Amazonenkämpfe zu erklären.

Die Kunſtgeſtalt der Amazonen.

Die Kunſtgeſtalt der Amazonen iſt eine Schöpfung der griechiſchen Phantaſie, welche auch in der Dichtkunſt die Amazonenſage aus dem religiöſen Bereiche in das Gebiet der Heldenſage herüberzog und dieſelbe in ächt poetiſcher Weiſe

vermenſchlichend ausſchmückte. Aus den fanatiſchen Prieſterinnen des alten wilden Monddienſtes beſonders zu Epheſus*) ſchuf die Phantaſie der helleniſchen Dichter das Bild eines kriegeriſchen Frauenſtaates, deſſen Kämpfe mit den helleniſchen Heroen, Hercules, Bellerophon, Theſeus in die Urzeit griechiſcher Sage hinaufreichen, während noch in ſpäter hiſtoriſcher Zeit der Urenkel des Hercules, Alexander der Groſse, auf ſeinem orientaliſchen Siegeszuge mit den Amazonen in Verbindung gebracht wird, deren Königin Thaleſtris ſich zu ihm begab, um von ſeiner Heldenkraft Mutter zu werden.

In dieſem Sinne heroiſcher Sage faſste die griechiſche Kunſt die Geſtalt der Amazonen auf. Sie fand darin ein Motiv, das Herbe, Kühne, Heldenhafte in dem ungebeugten Stolze der Jungfrau darzuſtellen. Und indem ſie in ihrer Bildung männliche Kraft zu weiblicher Zartheit geſellte, ſchuf ſie eine eigene Kunſtgeſtalt dieſer ſchönen, kühnen, waffenfreudigen Mannweiber, deren mondförmige Schilde und Streitäxte nur noch leiſe an den religiöſen Urſprung mahnen, während das Coſtüm bald mehr bald weniger aſiatiſch oder griechiſch erſcheint. Winckelmann fand nicht mit Unrecht in dem Typus der Amazonenköpfe einen Ausdruck, der gar wohl modernen Künſtlern als Vorbild und Modell zur Darſtellung »geheiligter Jungfrauen« der chriſtlichen Sage dienen könne**). Phidias und Polyklet waren es, die die Amazonengeſtalt zum Ideale erhoben. Unter den vier Amazonengeſtalten, welche Beide im Verein mit noch zwei anderen Künſtlern für den Tempel der epheſiſchen Diana arbeiteten, ward die Polykletiſche für die vollendetſte geachtet. Den zweiten Rang nahm die des Phidias, den dritten die »verwundete« des Kreſilas ein, den vierten die des Phradmon. Von den uns erhaltenen Amazonenſtatuen iſt eine der ſchönſten die des Vaticanmuſeums, welche den linken Arm ſenkt

*) E. Curtius Ephesos S. 18.
**) C. Justi Winckelmann II, 2, S. 288.

und den rechten über den Kopf beugt, um ſich auf den Speer zu ſtützen, deren Motiv man auf Phidias zurückführt*). Vortrefflich iſt auch die 1869 in Trastevere gefundene und für das Berliner Muſeum erworbene Amazonenſtatue, in welcher wir wohl einen Nachklang der Amazone des Polyklet ſehen können**). Auch die »verwundete« Amazone des Kreſilas iſt in mehreren Nachbildungen erhalten, am beſten in der Capitoliniſchen Statue***).

Zum Verſtändniſs des Frieſes müſſen wir uns an die dichteriſche Sage von dem letzten groſsen Amazonenkampfe erinnern, der auf Attikas Gefilden ſelber ausgefochten wurde. Theſeus hatte mit Hercules die Amazonen angegriffen, beſiegt und die durch ſeine Schönheit ihm gewonnene Amazonenfürſtin Antiope als Gemahlin nach Attika entführt. Von Rachedurſt getrieben, ſammelten die gefchlagenen Heldinnen alle ihre Streitkräfte und fielen vereint mit ihren ſcythiſchen Bundesgenoſſen, nach Europa überſetzend, in Hellas ein. Hier drangen ſie, Alles verwüſtend, bis Attika vor und lagerten unter den Mauern der Stadtburg. Doch Theſeus, mit dem Beiſtande des von ihm befragten delphiſchen Gottes, überwand die Feinde in einer groſsen Schlacht, in welcher Antiope, gegen ihre Schweſtern kämpfend, den Heldentod an ſeiner Seite fand. Zum Andenken nannten die Athener einen Ort in Athen, wo die Amazonen gelagert haben ſollten, Amazoneion, und feierten ein jährliches Feſt im Monat des »zur Hülfe eilenden« Gottes (Boëdromios), deſſen Huld ihr Land ſichtbarlich errettet hatte von den überſchwemmenden Schaaren. Auf dieſen Kampf nun iſt die Darſtellung der einen Hälfte des Frieſes zu deuten, zu deſſen Betrachtung wir jetzt übergehen wollen.

---

*) Müller-Wieſeler I, 31, 138 ab. Overbeck Fig. 69 bc.

**) Lübke Fig. 87. Aehnlich die Statue aus dem Muſeum Chiaramonti: Overbeck Fig. 69 a.

***) Müller-Wieſeler I, 31, 137. Overbeck Fig. 69d. Lübke Fig. 70.

Der Amazonenkampf.

Er iſt auf zwölf aneinandergefügten Platten dargeſtellt, während die übrigen elf den Centaurenkampf und die Götter-erſcheinung umfaſſen. Die letztere nahm die Mitte der kurzen Wand gegenüber dem Haupteingange gerade über dem Standbilde des Gottes ein, damit dem eintretenden Beſchauer gleich der Hauptgegenſtand ſichtbar werde. Die Compoſition des ganzen Frieſes war künſtleriſch ſo geordnet, daſs die Mitte der beiden Langſeiten je von der Hauptſcene in beiden Kampfdarſtellungen eingenommen wurde. In dem Amazonen-relief war dies die Darſtellung der ſiegenden Heldenkraft des Theſeus; im Centaurenrelief das Beiſpiel der Rache des Gottes an dem wilden Lapithen Cäneus, der zur Strafe für ſeinen gegen Apoll bewieſenen Uebermuth den Centauren erliegt *).

In der ganzen Scenenfolge des Amazonenkampfes, welche Stackelberg meiſterhaft geſchildert hat, iſt das Hin und Her von Sieg und Niederlage in den verſchiedenen Gruppen vortrefflich ausgedrückt. Zugleich läſst uns eine genauere Betrachtung wahrnehmen, daſs der Künſtler das Nebeneinander aller dieſer Gruppen in verbindende Beziehung zu ſetzen und eine durch die andere zu motiviren verſtanden hat. Eine reiche Fülle von Situationen: hoffnungsloſes Erliegen und Gnade heiſchendes Flehen, wilder Angriff und todesmuthiger Widerſtand, unentſchiedenes Kämpfen und tödtliches Zuſammenbrechen finden ſich in dieſen wundervollen Darſtellungen

*) Dies die Stackelbergiſche Anordnung des Frieſes. Durch neuere Vermeſſungen iſt ſie aber dahin berichtigt, daſs die Centaurenſchlacht die Schmalſeite des Eingangs einnimmt und ſich an der rechten Langſeite fortſetzt, worauf, alſo nicht in der Mitte der ſüdlichen Schmalſeite, die Darſtellung von Apollo und Artemis folgt, die, nachdem ſie den Griechen bei Beſiegung der Centauren geholfen, ſich jetzt zu gleichem Zwecke dem Amazonenkampfe zuwenden. (Siehe Lübke S. 163).

vereint. Ganz beſondere Aufmerkſamkeit verdienen zwei Gruppen, von denen die erſte jenen reizenden Zug der Amazonenmythe zur Darſtellung bringt, den auch Schiller in ſeiner Behandlung der modernen Amazone von Orleans bei dem Begegnen mit dem ſchönen Lionel benutzt hat. Es iſt dies die Allgewalt der Natur, die in dem unnatürlichen Kampfe der Geſchlechter doch zuweilen ſiegreich hervorbricht. Ein junger, ſchöner Grieche, deſſen weiche, blühende Jugend die weibliche Haartracht noch ausdrucksvoller bezeichnet, iſt des Helms beraubt und als Gefangener niedergeworfen. Zu den Füſsen ſeiner Ueberwinderin ſtreckt er vergebens die flehende Hand aus um Schonung des Lebens. Schon ſchwingt die Amazone ſein eigenes Schwert über ſeinem Haupte, als plötzlich eine ihrer Kampfgefährtinnen, den Schild zurückgeworfen, ſich mit bittender Geberde für das Leben des Feindes verwendet.

Nur drei der Amazonen ſind zu Roſſe dargeſtellt, alle anderen kämpfen zu Fuſs. Durch jene Auszeichnung ſind die Fürſtinnen der Amazonen kenntlich gemacht, jene drei Schweſterköniginnen, Orithia, Hippolyta und Antiope, welche den Kampf in der Sage veranlaſsten. Sie ſind ſämmtlich in der Nähe der Hauptgruppe verſammelt, deren Mittelpunkt Theſeus bildet. Die erſte iſt mitten im Anſprengen auf den feindlichen König von einem Krieger, der ſie rücklings vom Roſſe zu reiſsen ſtrebt, an dem flatternden Haargelock erfaſst. Ihr aufgeriſſenes Gewand flattert wild in der Luft. Mit den Schenkeln klammert ſie ſich krampfhaft an das Roſs, das, geſpornt von dem Drucke der Ferſen und zugleich zurückgehalten durch die Gewalt des Ziehenden, ſich hoch aufbäumt. Von unglaublicher Kühnheit iſt die Darſtellung des ſchönen Weibes, das, Zügel und Waffen fahren laſſend und in Qual und Entſetzen mit dem gelenkigen Leibe zurückgeſtreckt, alle Kraft der beiden Arme anſtrengt, ſich dem haltenden Feinde zu entwinden. Auf den Hülferuf ihrer Fürſtin eilt aus dem Kampfgetümmel, das den Theſeus um-

giebt, mit hochgeſchwungenem Schlachtbeile eine Amazone herbei, während ſie Blick und Haupt noch zurück nach dem verlaſſenen Kampfplatze wendet, wo gegen den attiſchen Heldenkönig ſchon die zweite Amazonenfürſtin, Hippolyta, ihr Roſs anſprengt. In ihrer Rechten blitzt das Beil, mit dem ſie ſoeben einen Kämpfer, den Gegner der vorerwähnten Amazone, unter die Hufe ihres Thieres niedergeworfen hat. Zugleich eilt eine andere Amazone zu Fuſs mit geſchwungener Waffe gegen den Theſeus. Aber mächtig wendet ſich der Held, kenntlich durch die über den linken Arm geworfene Löwenhaut und an heroiſcher Gröſse und Stärke der Glieder vor Allen hervorragend, gegen die Feinde, indem er mit der Rechten die knorrige Keule hebt zum zermalmenden Schlage. Doch während er ſo Kraft und Muth der andringenden Gefahr entgegenwirft, ſehen wir an ſeiner Stellung, daſs er eben zuvor in Begriff war, der Antiope zu Hülfe zu eilen, die an ſeiner Seite ſammt ihrem Roſſe tödtlich getroffen niederſinkt. Stackelberg's ſonſt ſo feinſinnige Erklärung iſt für dieſen Theil der Gruppe gänzlich verfehlt. Nach einer Verſion der alten Sage opferte nämlich Theſeus ſelbſt, um das Vaterland zu retten, auf Götterſpruch die geliebte Gemahlin, während die bei weitem menſchlich ſchönere Sage Antiope dieſen Opfertod im Kampfe und an der Seite des geliebten Mannes freiwillig finden läſst. Jene erſte Opferung findet nun Stackelberg in dieſer Scene dargeſtellt, wobei er uns die widerwärtige Vorſtellung aufzwingt von einem Theſeus, der mitten im Kampfgewühle die Gattin ſammt ihrem Roſſe mit einem Keulenſchlage niederſtreckt.

Und doch iſt dem kunſtſinnigen Manne die Bemerkung nicht entgangen, daſs in dem Antlitze des Atheners, welcher die ſtürzende Geſtalt, wie Stackelberg meint, vollends von dem zuſammenbrechenden Roſſe wirft, wie wir dagegen glauben, ſie in ſeinen Armen haltend auffängt, ein Zug des Mitleids ausgedrückt ſei. Dies führt uns auf den Geſichtsausdruck in den Geſtalten überhaupt.

In keinem der erhaltenen Köpfe der kämpfenden Griechen iſt ein Ausdruck wilder Kampfluſt oder ein harter Affect wahrzunehmen. Nicht nur der Grieche, welcher die ſtürzende Antiope auffängt, ſondern ſelbſt jener, der die ins Knie geſunkene, ihn mit vorgeſtreckten Armen abwehrende bei dem Haupthaar erfaſst, ſieht mit einem, faſt möchte man ſagen, liebenden Ausdruck auf die Beſiegte herab. Nur die eine Männerfigur, welche auch durch ihre an die beſprochenen Dioskurengeſtalten erinnernde Haltung als Theſeus kennbar iſt, hat jenen Zug und Ausdruck des ſiegesſtolzen Zornes, wie er auf dem Antlitz des Apoll von Belvedere thront. Das kurze von der Stirn aufſtrebende Haargelock erinnert an die Bildung junger Herculesköpfe. In einzelnen Köpfen, namentlich in dem einer Amazone, glaubt man noch den Typus der äginetiſchen Sculpturen in Naſe und Lippen wahrzunehmen, wie denn überhaupt die Unterlippen ſtark ausgeprägt ſind. Mit den Aegineten verwandt iſt auch der Zug, daſs faſt durchgängig hier wie dort alle Leidenſchaft in die Bewegung des Körpers verlegt iſt, während der Geſichtsausdruck verhältniſsmäſsig ruhig erſcheint.

Das Religiöſe des Kampfes iſt in dem Altare angedeutet, von dem zwei Amazonen durch zwei helleniſche Krieger hinweggedrängt werden. Der Sieg der Athener endlich und der nach demſelben geſchloſſene Friede wird durch die Darſtellungen der letzten Tafel bezeichnet, auf der Verwundete heimgeführt und Todte zur Beſtattung weggetragen werden, während eine Amazone den erbeuteten Schild eines Gegners mit ſich hinwegträgt.

Der Centaurenkampf.

Wenden wir uns jetzt zu dem zweiten Theile des Frieſes, der den Kampf der Centauren und Lapithen darſtellt. Der Centaurenmythus hat ſeinen Hauptſitz in Theſſalien. Seiner ſymboliſchen Bedeutung wurde bereits gedacht. Die

Kunſt bemächtigte ſich auch dieſer poetiſchen Vorſtellung und bereicherte mit der von ihr vollendeten Kunſtgeſtalt der Centauren den Kreis jener fabelhaften Doppelweſen, welche, wie die Satyrn, Silene, Pane und Mänaden, die Wildheit des ungebundenen Naturlebens ausdrücken. Hier wie überall zeigt ſich der den Griechen bei der Bildung zwiegeſtalteter Weſen eigenthümliche Sinn, welcher ſie in Combinationen dieſer Art vorzugsweiſe das menſchliche Haupt feſthalten ließs, während die Aegypter dieſes am erſten aufopferten. Während man ſie früher vorn ganz als Männer darſtellte, denen nach hinten ein Roſsleib anwächſt, wurde zu Phidias' Zeit die Doppelgeſtalt der Centauren zu vollkommenſter Formeneinheit dadurch ausgebildet, daſs man an Bauch und Bruſt des Roſſes einen menſchlichen Oberleib fügte. Wegen ihrer Luſt am Weingenuſs wurden ſie dem Kreiſe des Dionyſos beigegeben, deſſen Macht ſich ſänftigend und bändigend erwies über die frühere Wildheit und Rohheit. Und ſo erſcheinen ſie denn in Darſtellungen ſpäterer Kunſt vor dem Triumphwagen des Bacchus muſicirend, von Liebesgöttern gelenkt und von Faunen und Nymphen umſchwärmt.

Auf unſerem Frieſe hingegen ſehen wir ſie noch in ihrer älteren Geſtalt auftreten als Repräſentanten ungezügelter Rohheit und thieriſcher Sinnenluſt im Gegenſatze zu edelſchöner Heroenkraft, Bildung und Sitte. Die Sage, an welche ſich dieſe Darſtellung anknüpft, erzählt alſo:

Pirithous, der Lapithenfürſt, hatte zu ſeiner Hochzeit mit der ſchönen Hippodamia auch die vornehmſten Centauren geladen. Es ſollte ein Feſt des Friedens und der Verſöhnung ſein zwiſchen den alten Gegnern. Aber Rohheit verträgt ſich nimmer mit Sitte. Einer der Centauren, vom Weingenuſs erhitzt, verſuchte Gewalt an der Braut des Pirithous. Theſeus errettete ſie aus ſeinen Händen, indem er den Frevler niederſchlug. Darüber entſpann ſich ein allgemeiner Kampf unter den Hochzeitsgäſten. Die Lapithen griffen zu ihren Waffen, die Centauren vertheidigten ſich mit Baumſtämmen und

Felsſtücken, doch unterlagen ſie endlich, und wurden im weiteren Verlaufe des Krieges aus Theſſalien vertrieben.

Dieſer von den alten Dichtern vielbeſungene Kampf am Hochzeitsfeſte iſt es, welchen der Fries in einer Reihe herrlich erfundener Scenen darſtellt. Die Erklärung derſelben wird dadurch unterſtützt, daſs die alten Dichter, welche jenen Kampf ſchildern, offenbar ähnliche Kunſtwerke vor Augen hatten, wie dies z. B. Ovid in ſeiner Schilderung ſelbſt andeutet (Metamorph. XII, 398). Wir lernen zugleich daraus, daſs vorzugsweiſe gelungene Scenen und Motive einer ſolchen Compoſition auch in wiederholte, ſpätere Darſtellungen desſelben Sujets hinübergenommen wurden. Nur dadurch, daſs auch in der bildenden Kunſt, wie in der dramatiſchen Poeſie der Alten, immer das Gelungene früherer Kunſtwerke den ſpäteren Darſtellern zu Gute kam, kann man ſich den Reichthum und die Vollendung ſolcher Werke der Plaſtik erklären. Man thut Unrecht, hier mit Stackelberg von »unbewuſsten Reminiſcenzen« zu ſprechen, die ſelbſt die gröſsten Künſtler, ſogar ein Rafael, nicht immer vermieden hätten. Es liegt hier vielmehr jene tiefe Einſicht und jenes ruhige Selbſtbewuſstſein des ächten Künſtlers zum Grunde, der, wie Goethe im ähnlichen Fall von ſich ſagte, das einmal vollendet Gelungene aufnimmt, wo er es findet, und es zu ſeiner neuen Schöpfung verwendet.

Die Darſtellung beginnt, wenn wir von rechts anfangend nach links fortſchreiten, mit einer Scene, welche den Anfang und die Urſache des Kampfes veranſchaulicht.

Zu dem Idole einer Gottheit, deren alterthümlich geformtes Schnitzbild mit den regelrecht ſteifen Gewandfalten, den anliegenden Armen und dem Fruchtmaaſse (Modius) auf dem Haupte ſie als Göttin der Hochzeitsfeier bezeichnet, haben ſich zwei Frauen geflüchtet. Es iſt die Braut, die ſchöne Hippodamia, und eine ihrer Brautjungfrauen. Auf ein Knie niedergeworfen, den rechten Arm um das Götterbild geſchlungen, mit der Linken das Gewand feſthaltend, das

ihr Verfolger, der wilde Centaurenfürſt, von der keuſchen Schönheit ihres entblöſsten Leibes niederzerrt, fleht ſie um Hülfe zur Göttin, deren Bild ſie umfaſst hält. Die Starrheit in dem Götterbilde iſt von groſser Wirkung, weil neben ihm der ſchöne Leib der Hippodamia faſt wie ein lebendes Weſen erſcheint. Ihre Begleiterin ruft mit ausgebreiteten Armen und aufgelöſten Gewändern die Götter an, da menſchliche Hülfe ihr unmöglich ſcheint. Aber ſchon iſt der Befreier herbeigeeilt. Held Theſeus hat ſich mit dem linken Knie auf den Rücken des Unholdes geſchwungen, und während unter ſeinem kraftvollen Drucke der thieriſche Hinterleib des Feindes mit ausgleitendem Beine niederſinkt, hat der Held den Hals des Roſsmenſchen mit würgendem Arme umſchlungen und, den Kopf des Feindes zurückreiſsend, holt er mit der Rechten aus zum ſchädelzerſchmetternden Schlage der wuchtigen Keule. Vergebens verſucht der Centaur, des Helden Rechte zurückdrängend, den Schwung der Waffe zu hemmen. Es iſt vollkommen die Situation, die Ovid vor ſich ſah, oder der griechiſche Dichter, dem er nachdichtete, wenn er den Kampf des Theſeus mit dem Centauren alſo beſchreibt:

— — »Auf den Rücken des ungeheu'ren Bianor,
»Nimmer zuvor gewohnt eines Reiters, ſpringt er hinauf und
»Stemmt in die Rippen ihm ein das Knie; mit der Linken ergreifend,
»Hält er das wallende Haar und Geſicht und drohende Lippen
»Sammt den gefeſſelten Schläfen zermalmt er mit knorriger Keule.«

Aber dieſe Scene iſt nur dem Inhalte, nicht der künſtleriſchen Compoſition nach der Anfang; ſie iſt im Sinne des Künſtlers vielmehr der Schluſs der ganzen Darſtellung, durch welchen, nächſt dem helfenden Gotte ſelber, ſeinem Lieblinge Theſeus der ganze ſiegreiche Ausgang des Kampfes zuerkannt wird. Den Anfang bildet eine Scene, wo ein von ſeinem Gegner verfolgter Lapithe, ſowie eine Mutter mit dem ihr in der Angſt faſt entgleitenden Kinde auf dem Arme, Schutz ſuchend dem Götterpaare naht, das eben auf einem

Hirſchgeſpann herbeigeeilt iſt. In dem Augenblicke, wo Artemis geſtrafften Zügels die Thiere anhält, hat auch ſchon der Ferntreffer ſeinen Bogen geſpannt und das Geſchoſs auf den Verfolger des fliehenden Lapithen gerichtet. Der Künſtler hat offenbar durch dieſe Eile des Gottes die drängende Gefahr und Kampfnoth der Helden zu verſinnlichen geſucht.

Unter den übrigen Scenen, deren Anordnung und Bedeutung ſich von ſelbſt leicht erklären, iſt eine Fülle der vortrefflichſten Motive wahrzunehmen. Es iſt gar wohl begreiflich, wenn der begeiſterte Stackelberg, einer der feinſinnigſten und begabteſten Kunſtkenner, die unſer Jahrhundert hervorgebracht, dieſen phigaliſchen Fries an Reichthum der Erfindung, Lebendigkeit der Auffaſſung und Leichtigkeit der Bewegung allen anderen erhaltenen Reſten antiker Kunſt, die Reliefs des Parthenon ſelbſt nicht ausgeſchloſſen, vorzieht *). Hier erkennt man den göttlichen Prometheusfunken, der, bei den Griechen die Ideale der Kunſt erzeugend, in lichte Flammen auffchlug. Faſt jede der zahlreichen Scenen dieſes Frieſes reizt zur ſchildernden Beſchreibung ihrer Schönheiten. In einer Reihe von hundert Figuren, wo immer neue Gruppen von Kämpfenden wiederkehren, hat ſich dennoch die Phantaſie des Künſtlers nirgends erſchöpft. Mit feinſtem Gefühl iſt der zweifache Kampf nach der Verſchiedenheit der Kämpfenden charakteriſirt. Alle eigentlichen Mordſcenen, alles Wilde, Wüſte, Gräſsliche des Kampfes iſt für die Centaurenſchlacht aufgeſpart. Hier iſt kein Verſchonen, kein Bitten um Gnade — es iſt ein ächter Kampf der Vernichtung, ein Kampf auf Leben und Tod, wie er ſein muſs zwiſchen Beſtialität und Geſittung. Dagegen ſehen wir im Amazonenkampfe zwar Angriff und Vertheidigung, aber nirgends den eigentlich gräſslichen Mord. Die Darſtellung des weiſen Künſtlers ſteigt dort ſelbſt in den äuſserſten Momenten der Leidenſchaftlichkeit nur bis zur ſchwebenden Gefahr und Drohung.

*) Der Apollotempel zu Baſſä S. 85.

In jenem Kampfe der Männer und Frauen iſt auch der Kampf der Empfindungen naturgemäſs ausgedrückt. »Die Männer vertrauen der Ueberlegenheit ihrer Kraft; ſie wollen nur Gefangene machen, faſſen die Weiber an ihren langen Haaren, ſtemmen ſie nieder, zwingen ſie ſich zu ergeben oder ziehen ſie gewaltſam als Beute fort. Die Weiber ihrerſeits äuſsern Widerſtreben, Unwillen, Hartnäckigkeit; aber ſie flehen auch wohl um ihr Leben, ſuchen ſich loszureiſsen, und als einen charakteriſtiſchen Zug ſieht man ſie allein die Vertheidigung mit den Füſsen anwenden, wie auch jene Geſchicklichkeit zeigen, fliehend den Feind zu verwunden, welche die alte Dichtung ihnen nachrühmte. Charakteriſtiſch iſt ferner die rührende Grazie im Hinſinken der ſterbenden Jungfrauen, ſowie jene Scene, in welcher die eine Amazone für das Leben eines Gefangenen bittend einſchreitet.« Die ächt helleniſche Humanität und Feinheit ſolcher Auffaſſung und Darſtellung ging freilich verloren für die Dichter und Künſtler der römiſchen Zeit, die ſich darin gefielen, auch den Amazonenkampf ins Gräſsliche zu malen. Und unter den Neueren kann ſelbſt der groſse Rubens mit ſeiner, von Heinſe in den Briefen an Gleim ſo begeiſtert beſchriebenen Amazonenſchlacht zeigen, wie weit ſein Empfinden von der Zartheit des Griechenthums und ſeiner feinen Charakteriſtik entfernt war.

Die Bildungen der menſchlichen Geſtalten dieſes Frieſes ſind durchgängig aus jener griechiſchen Künſtlerphantaſie erwachſen, die aus genaueſter Kenntniſs der Natur die Muſterform, das Urbild, erſchuf, welches die Natur erſchaffen würde, wenn ſie ihre Geſchöpfe nicht der Vergänglichkeit unterworfen hätte. In dieſen Reliefs ſtehen wir bereits mitten im Gebiete der Freiheit von den Feſſeln altgeheiligter Satzung. Das Ideal der Menſchengeſtalt hat ſich ſchon zu voller Mannigfaltigkeit der Geſtalten und Charaktere erhoben. Nicht nur von dieſen, ſondern von den ſchönſten Amazonengeſtalten überhaupt gilt, was Stackelberg über die Bildung dieſer herrlichen Geſchöpfe ſagt, zu denen ſich dem Künſtler auch in

der Perikleiſchen Zeit noch die trefflichſten Modelle in den amazonengleich erzogenen Spartanerjungfrauen und in jenen wettlaufgeübten Mädchen boten, welche, die eine Bruſt nackt, im kurzen Gewande zu Olympia um den Siegespreis des Schnelllaufs ſtritten. Das Ideal der Amazonen in dieſem Bildwerk iſt die vollkommenſte weibliche Heroennatur, ſtolze Jungfräulichkeit vereint mit ungewöhnlicher Kraft, die in ſtrotzender Jugendfülle, Feſtigkeit und Gröſse weiblicher Formen ſich ebenſo natürlich ausdrückt, wie in der hervortretenden Musculatur männlicher Körper. Der Künſtler erkaufte nicht, wie Michel Angelo in ſeinen Darſtellungen ſtarker Frauen, den Ausdruck der Leibeskraft durch den Verluſt der Weiblichkeit. Er legte weibliche Grazie in ihr männliches Thun und in ihre ſchwungvoll kühnen Bewegungen ein behendes, anmuthiges Weſen. In den Lapithenfrauen iſt mehr die Mütterlichkeit des Weibes dargeſtellt.

An den Körpern der Männer ſieht man weder Adern noch Muskeln ſich erheben, wodurch die feinere Jugendblüthe und edlere Form der griechiſchen Heroen in Gegenſatz tritt zu der adergeſchwellten, muskelſtarrenden Bildung der Centauren, deren Thierheit auch durch die häufig gezeigten Zähne ausgedrückt wird. Auf dieſen Gegenſatz überhaupt, das ſieht man deutlich, kam es dem Künſtler vorzüglich an. Darum lieſs er die milde, ſanfte, faſt göttliche Ruhe in den Köpfen der helleniſchen Heroen, bei denen ſelbſt das Sterben nur »als ein gelindes Leiden, als ein ſanftes Einſchlafen« erſcheint, in ſtarken Contraſt treten mit dem Ausdruck in den glatzköpfigen, wildbärtigen, bald faunenhaft lüſtern lachenden, bald boshaft oder grauſam blickenden Geſichtern der Halbmenſchen. Die Form des Antlitzes edler Naturen — ſo wollte es der griechiſche Künſtler — »ſollte wie ein klarer Waſſerſpiegel in ungetrübter Schöne erhalten bleiben, während in der Natur roher Weſen das Gemüth bei jeder Bewegung wie vom Sturm aufwogend ſich verfinſtert«.

Die Roſſe in der Amazonenſchlacht ſind kleiner als das

wirkliche Verhältnifs fordert. Auch dies war Abficht. Wir fanden daffelbe bei den vortrefflichften Werken alter Plaftik, auch bei den quirinalifchen Koloffen. Die Menfchengeftalt follte vortreten, die Thiergeftalt nur neben ihr die fchicklichfte Wirkung machen.

Wie Alles in diefem herrlichen Werke auf künftlerifche Wirkung berechnet erfcheint, fo mufste auch die Mannigfaltigkeit der Kleidertracht, die man bei den Frauen wahrnimmt, als Mittel dienen, durch Abwechfelung die Ermüdung des Auges zu verhüten. Nur bei zwei Amazonen fehen wir die altfcythifche Nationaltracht der Bogenfchützen, jene faltigen Beinkleider, auf Scythifch *sarábara* (σαράβαρα) genannt, die noch heutigen Tages in Rufsland diefen Namen (Scharawari) führen. Den im Getümmel erlittenen Verluft der Waffen, fowie das Entringen und Erbeuten derfelben vom Feinde verwandte der Künftler gleichfalls zur Vermannigfaltigung der Motive feiner Geftalten und Gruppen. Ebenfo diente ihm die Behandlung der Gewänder zur künftlerifchen Belebung derfelben. Wir fehen fie nach Maafsgabe der Leichtigkeit des Stoffes und der Eile der Bewegung hier im Bogen auffteigend, dort von der Luft durchraufcht, die in den Falten fpielt, welche in grofsen und anmuthigen Linien fich fchwingen und flattern. Bei fchnellen Wendungen des Körpers ift es befonders der dadurch veranlafste Umfchwung der Gewänder, der recht eigentlich der flüchtigen Erfcheinung in der Natur felbft abgelaufcht ift. Die Heftigkeit und Eile endlich in den vorwärtsftürmenden Figuren wird ungemein verftärkt durch die geradlinigten Querfalten, welche fich in Folge des plötzlichen Ausfchreitens bilden.

Man kann mit Recht fagen, dafs eine genau eingehende Betrachtung diefes Kunftwerkes aus der Zeit höchfter Vollendung der Plaftik geeignet ift, tiefer in das Wefen und die Bedingungen der gefammten Bildkunft einzuführen, als ein auf der Oberfläche weilendes Befchauen ganzer Mufeen. Die Compofition, deren Grundzüge dem ornamentalen Charakter

des Ganzen getreu, in auf- und abſteigenden Pyramidallinien beſtehen, welche kreuzweis untereinander verſchränkt wiederkehren, gewinnt eben dadurch jene zwar zwangloſe, doch fühlbare Symmetrie, die das Bildwerk, indem es ihm ſelbſt den Charakter der Architektur verleiht, um ſo mehr befähigt, zum Schmucke derſelben zu dienen.

Wirkung fürs Auge.

Auf dieſe letztere Beſtimmung iſt denn auch Alles berechnet. Zunächſt die Höhe des Reliefs, deſſen Abſtand von der Fläche bis $3^1/_3$ Zoll beträgt. Einzelne Theile ſind ganz abgelöſt und auf die Wirkung des Lichtes berechnet. Wir ſahen bereits, wie die Griechen bei der Behandlung des Bildwerkes die Vortheile benutzten, welche der Standort deſſelben durch die einfallenden Lichter und das reizende Spiel der Schatten gewährte. Daher iſt am Parthenon der Fries in der Halle flach gehalten, denn er konnte nur durch Reflexe Beleuchtung empfangen. Dagegen ſind die aufsen an dem Tempel angebrachten Metopentafeln im höchſten Relief ausgearbeitet und in den tiefliegenden Giebelfeldern ſtanden vollrunde Bildſäulen. Man ſieht alſo, nicht erſt die Römer haben aus Ungeſchmack Reliefſtheile ganz frei gearbeitet. Die Rückſicht auf die Wirkung für das Auge des Beſchauers war für die alten Künſtler in mehr als einer Beziehung maſsgebend. Sie verſtanden das Erſcheinen eines Kunſtwerkes an ſeinem Standorte nach optiſchen Geſetzen im Voraus zu berechnen. Die Künſtlerſage hat uns darüber noch anmuthige Traditionen aufbehalten. Von dem olympiſchen Jupiter des Phidias ward erzählt, der Gott ſelbſt habe durch einen niedergeſendeten Blitzſtrahl den Ort bezeichnet, von wo aus ihm ſein Bild am beſten gefallen; dieſer Ort war noch in ſpäterer Zeit durch einen ehernen Krug bezeichnet, und es hieſs, daſs von ihm aus betrachtet das Bild viel gröſser erſcheine, als

ſeine Maſse angegeben wurden. Aehnlich erzählt eine andere Sage: Phidias und ſein Schüler Alkamenes hätten jeder eine Minerva gearbeitet, welche beſtimmt war auf einer hohen Säule aufgeſtellt zu werden. Zu ebener Erde geſehen habe das Werk des Schülers, an welchem Alles auf das Sorgfältigſte ausgearbeitet war, bei weitem den Vorzug erhalten, während die Minerva des Meiſters, als ſie auf ihrem erhabenen Standorte aufgeſtellt war, eine weit glänzendere Wirkung gethan habe. Aber wir brauchen nicht auf dergleichen Sagen zurückzugehen, um zu beweiſen, daſs die alten Meiſter den Standort für die Wirkung ihrer Arbeiten berechnet haben. Die verlängerte Geſtalt an ſitzenden Statuen, die ungleiche Länge der Beine am vaticaniſchen Apoll ſind bekannte Dinge. Selbſt an den ägyptiſchen Koloſſalſtatuen hat man die abſichtliche Vergröſserung des Oberleibes an Kopf und Schultern wahrgenommen, während man bei kleineren Figuren das wirkliche Verhältniſs genau beobachtet findet. Wir ſehen ſchon an den Aegineten, dann an den Metopen des Parthenon, mehr an den Frieſen des Theſeustempels*) und des phigaliſchen Apollotempels meiſterhafte Verkürzungen, und ſelbſt unter den ſitzenden Statuen des Parthenon erſcheinen uns einige nur darum von verfehltem Ebenmaſse, weil wir ſie nicht an ihrer rechten Stelle ſehen. Dagegen bemerkt Stackelberg, daſs die liegenden Statuen deſſelben Parthenongiebels ganz richtige Verhältniſſe haben, weil ſie darauf berechnet waren, immer in ganzer Länge geſehen zu werden.

Und ſo iſt auch die Gedrungenheit der Figuren unſeres Frieſes mit bedingt durch den Standpunkt, von welchem aus man ſie ſah, durch den engen und ſchmalen, nur ſiebenunddreiſsig Fuſs langen und etwas über dreizehn Fuſs breiten, viereckten Raum, welchen ſie in einer Höhe von 22½ Fuſs umgaben.

---

*) Müller-Wieſeler I, 21, 109. 110. Overbeck Fig. 53. 54. Lübke Fig 71.

Dieſe Gedrungenheit, das Unterſetzte, Stämmige der Geſtalten, die an das Kurze, »Viereckige«, wie es die Alten ausdrückten, grenzt, gehört zum Charakter des groſsen, heroiſchen Stils in der Epoche des Phidias und ſeiner Vorgänger. Dieſer Stil verhält ſich zu dem der folgenden Zeiten, wie in der Architektur der gedrungene, doriſche zu dem ſchlankeren, ioniſchen und korinthiſchen Stile. Vergleicht man die Bildwerke des phigaliſchen Frieſes und die des Parthenon mit den Proportionen der berühmteſten ſpäteren Statuen, ſo findet man bei jenen im Allgemeinen das Verhältniſs der Köpfe gröſser, die Länge der Beine, vom Knie bis zum Fuſse, geringer als bei dieſen. Das Relief gewann dadurch an kräftigem Ausſehen, Maſſe und Fülle; denn jede Magerkeit macht im Relief die Wirkung der Leere und Armuth und verträgt ſich ſchlecht mit der Architektur.

Eine Aenderung in dieſem Stile der Phidiaſſiſchen Zeit führte, wie wir ſpäter ſehen werden, beſonders Lyſippus ein, der Zeitgenoſſe Alexander's des Groſsen.

Wer jetzt die von uns bisher beſprochenen Bildwerke oder deren Abgüſſe in den Herbarien unſerer Muſeen ſieht, losgeriſſen von ihrem Standorte, getrennt von ihrer Umgebung, des leuchtenden Scheines der Sonne beraubt, umringt von fremdartigen Werken aller Art, entbehrend den glänzenden Farbenſchmuck und die ſchimmernden Metallzierden, in denen ſie prangten, der möge bedenken, daſs die Schuld des geringeren Eindrucks, den ſie vielleicht auf ihn machen, dieſen Umſtänden, nicht dem Werthe des Kunſtwerkes oder der Kunſtbegabung ſeines Meiſters zuzuſchreiben iſt.

Vergleicht man aber den phigaliſchen Fries mit den Reſten, welche uns von anderen Darſtellungen der Amazonen- und Centaurenkämpfe übrig geblieben ſind, wie ſie uns am Fries des Theſeustempels, in den Centaurengruppen des Parthenon, in den Reſten eines Amazonenkampfes aus Athen

übrig geblieben ſind, ſo ergiebt ſich, daſs unſer Fries, während er in Stil und Compoſition, in groſsartiger Behandlung, Charakter, Formen und Stellungen die Einwirkung des Phidias zeigt, die gleichzeitigen Darſtellungen deſſelben Sujets an Kühnheit der Ideen und Reichthum der Motive vielleicht noch übertrifft.

Die Wahl der dargeſtellten Kämpfe weiſt, wie ſchon oben angedeutet wurde, auf einen attiſchen Künſtler, der Stil widerſpricht dem nicht: es liegt daher nahe anzunehmen, daſs entweder Phidias ſelbſt, der, um dieſe Zeit nur 8 Stunden von Phigalia entfernt, am olympiſchen Zeus arbeitete oder einer ſeiner Schüler, Päonius oder Alkamenes, welche den Schmuck der Giebel des olympiſchen Tempels ausführten, auf dieſe Friesdarſtellungen direct Einfluſs genommen habe. Wenn man meiſtens auf Alkamenes rieth, ſo hat das ſeinen Grund darin, daſs derſelbe im Weſtgiebel den Centaurenkampf darſtellte, und ſpeciell zwei Gruppen, ein Centaur, der eine Frau, und ein anderer, der einen ſchönen Jüngling davonträgt, die im Giebel vorkamen und wieder aufgefunden ſind, ſich auf dem Phigaliafries, wenn auch in anderer Anordnung, wiederholen.

Obwohl die angegebenen Gründe nicht zu dem Beweiſe genügen können, daſs Alkamenes wirklich der Schöpfer unſeres Frieſes geweſen ſei — ein Beweis wird erſt möglich ſein, wenn die in Olympia gefundenen zahlreichen Statuen des Weſtgiebels veröffentlicht ſein werden — wollen wir hier doch die Nachrichten über Alkamenes zuſammenſtellen. Alkamenes war auf der Inſel Lemnos geboren. Das Alterthum nannte ihn unbedingt den erſten Künſtler nach Phidias, deſſen Lieblingsſchüler er war. Noch als Greis von mehr als ſiebzig Jahren ſchuf er im Auftrage des Thraſybul und ſeiner Genoſſen die koloſſale Marmorgruppe der Minerva und des Hercules für das Heiligthum des Hercules zu Theben, ein Geſchenk, welches die Befreier Athens von der Zwingherrſchaft der dreiſsig Tyrannen nach Theben ſtifteten, wo ſie

als Vertriebene Gaſtfreundſchaft genoſſen hatten. Aber ſein Hauptwerk war die Aphrodite Urania, von ihrem Aufſtellungsorte »die Venus in den Gärten« benannt. Sie zählte noch fünfhundert Jahre ſpäter zu den herrlichſten Bildwerken Athens, und noch Lucian ſpricht mit Entzücken von ihrer Schönheit. »Haſt du wohl,« fragt er in einem ſeiner Geſpräche, »die Venus in den Gärten bei Athen, das Werk des Alkamenes, betrachtet?« Und der Gefragte erwiedert faſt unwillig über den Zweifel: »Da müſste ich doch der leichtſinnigſte Menſch auf der Erde ſein, wenn ich an dem ſchönſten unter allen Gebilden des Alkamenes vorübergegangen wäre.« Die Göttin war hier noch bekleidet dargeſtellt, aber Buſen und Wangen, die zierlich geformten Hände und die zarten, ſchlank und fein auslaufenden Finger erreichte ſelbſt Praxiteles nicht in ſeiner knidiſchen Venus. Mit ſeinem Mars ſcheint Alkamenes das Ideal dieſes Gottes vollendet zu haben, wie es in der Statue des Louvre annähernd aufbehalten iſt. Der treffliche Künſtler überlebte noch, wie geſagt, die Schreckniſſe des peloponneſiſchen Krieges und die meiſten ſeiner Kunſtwerke ſchmückten Athen, deſſen Bürger er geworden zu ſein ſcheint. Es waren hauptſächlich Götterbilder. Unter ihnen bewunderte das Alterthum beſonders ſeinen Asklepios, ſeinen Ares, Dionyſos und jene Athene, die er im Wettſtreite mit ſeinem Meiſter Phidias ausführte. Seinen Hephäſtos, an dem, obſchon er ſtehend und bekleidet gebildet war, doch die dieſen Gott charakteriſirende Eigenthümlichkeit des Hinkens in anmuthiger Weiſe ausgedrückt war, bewunderte noch Cicero als ein Hauptwerk der bildenden Kunſt zu Athen. Auch in Gold und Elfenbein verſtand er zu arbeiten, und ein Koloſſalbild des Dionyſos aus dieſen Stoffen ſchmückte noch zu des Schriftſtellers Pauſanias Zeit das uralte Heiligthum dieſes Gottes am Südabhange der Burg. Durch Haupthaar und Bart an Zeus erinnernd, in feierlicher Haltung thronend, den Oberleib entblöſst, das Scepter in der Linken, mit der Rechten einen Becher haltend, ſo zeigen ihn Nachbildungen auf attiſchen

Münzen *). Ein anderer von demselben Meister aufgestellter Göttertypus war der des Asklepios, gebildet für dessen Tempel in Mantinea, dessen Gesichtsbildung Lübke **) in einem Kopfe des Britischen Museums aus Melos erkennen möchte. Unter den Cultbildern war ferner die dreigestaltige Hekate, jene gespenstische Gottheit der Unterwelt, deren Bildsäule am Eingange der Akropolis bei dem Tempel der ungeflügelten Siegesgöttin stand, seine Erfindung, die uns in zahlreichen späteren Nachbildungen noch jetzt erhalten ist. In Erz galt besonders die Statue eines Kämpfers im gymnastischen Vollkampfe als ein mustergültiges Werk.

---

*) Lübke S. 129. 130. Overbeck Fig. 49.
**) S. 130, Fig. 68.

XIII.

POLYKLET

UND DAS

IDEAL DER JUNO.

»Wie ein Gesang Homer's!«
Goethe.

Polyklet und das Ideal der Juno.

Wie wir verſucht haben, uns mit Hülfe des berühmten Kopfes des Jupiter von Otricoli eine Vorſtellung zu bilden von der Herrlichkeit des Phidiaſſiſchen Zeus Olympios, ſo können wir in dem koloſſalen Junohaupte der Villa Ludoviſi zu Rom*) ein faſt noch erhabeneres Seitenſtück der vollendetſten Bildung erkennen, welche in letzter Inſtanz auf das Ideal der Gemahlin des Vaters der Götter und Menſchen zurückgeht, wie es ein würdiger Zeit- und Kunſtgenoſſe des Phidias, der geniale Polyklet, zuerſt geſchaffen hat.

»Wie ein Geſang Homer's!« mit dieſem Ausrufe bezeichnete Goethe den Eindruck, welchen er in Rom bei dem Anblick dieses herrlichſten aller Koloſſalköpfe des griechiſchen Alterthums empfand. Der Marmor iſt von ſchönſter, mild ins Gelbliche ſpielender Farbe, das Antlitz von erhabenſter Ruhe. Hoheit und Liebreiz hat alle ſeine Formen umſchrieben; und doch erkennt man im Wurfe der Lippen jene Leidenſchaftlichkeit, von der die Dichter von Homer bis Virgil ſo viel zu ſingen wuſsten, und deutlich ſieht man, daſs es nur eines Funkens bedurfte, um unverſöhnlichen Haſs zu heller Flamme anzufachen. Es iſt

*) Müller-Wieſeler II, 4, 55. Lübke Fig. 89.

die wahrhafte Gemahlin des oberſten Beherrſchers der Götter und Menſchen, die ächte *uxor invicti Jovis*. Die Stirn iſt äuſserſt fein und ſchmal; die Haare, tief hernieder zu den groſsblickenden Augen hin leiſe gewellt wie ſanft bewegtes Meer, laſſen die Stirn in der Form eines ſanftgewölbten Dreiecks erſcheinen. Locken flieſsen zu beiden Seiten über die Hälfte des Ohrs am Halſe hinab. Den Vorderkopf ſchmückt ein niedriges Diadem. Ueber der Stirn geht nach beiden Seiten ein ſchnurartiger Schmuck, der hinter den Ohren ſich bis zum Schulteranſatze fortsetzt. Die Spuren eines gleichen Haarſchmucks ſieht man auch an einer anderen Juno (Nr. 20) der Ludoviſiſchen Sammlung, der von Metall war, und, wie die Löcher zeigen, ausgebrochen iſt. Reſtaurationen ſind bis auf ein paar Kleinigkeiten keine vorhanden. Alle Formen des Antlitzes zeigen unvergängliche Blüthe reifer Schönheit, ſanft gerundet ohne Ueberfülle, Ehrfurcht gebietend ohne Strenge und Schroffheit. Die gerundet offenen Augen blicken gerade vor ſich hin, wie hinaus in die Unendlichkeit. Die Haltung des Kopfes iſt leiſe nach links geneigt, wodurch der kräftige Hals eine gelinde Schwellung und der Ausdruck des Ganzen einen Zug ſanfter Melancholie erhält. Es liegt ein gleichſam elementariſcher Zauber in dieſer ruhig in ſich verſenkten Götterſchönheit, die, unbekümmert um Menſchenluſt und Menſchenleid, wie der ſich ſelber genügende olympiſche Daſeinsgenuſs, nur den reinen Aether des eignen Götterdaſeins zur Umgebung hat. Es iſt der Blick und Ausdruck der »leichtlebenden, ewigen Götter«, im Vergleich zu deren Seligkeit das Loos der »mühebeladenen, kurzlebenden Sterblichen« das innerſte Herz der alten helleniſchen Dichter ſo oft zu ſchwermuthvoller Klage bewegt*).

Wir wiſſen nicht, welche Künſtlerhand dieſen Marmor gebildet und keine äuſsere Andeutung giebt uns Kunde,

*) Gröſsenmaaſs des Kopfes, von der Stirnhöhe, da wo ſich der Haarſcheitel theilt, bis zum Kinn: 1 Fuſs 10½ Zoll rheil. (1867).

welcher Zeit dies Meiſterwerk griechiſcher Sculptur angehört. Aber wir kennen den Meiſter, der zuerſt das Idealbild der Juno geſchaffen, von deſſen Herrlichkeit dieſes Haupt noch nach Jahrtauſenden Zeugniſs geben mag. Es war Polyklet, der ältere und berühmteſte unter den beiden Künſtlern dieſes Namens, Zeitgenoſſe des Phidias und dieſem von den alten Schriftſtellern als der nächſte und berühmteſte zur Seite geſtellt unter den Meiſtern der Plaſtik in der Zeit ihrer höchſten Vollendung. In Sikyon geboren, wanderte er aus nach dem nahen Argos, wo der berühmte Meiſter Ageladas Schüler aus allen Gegenden Griechenlands um ſich verſammelte. So ward Argos ſeine geiſtige Vaterſtadt, er ſelbſt, ihr Ehrenbürger, nannte ſich ſpäter einen Argiver. Von Alters her war dieſe Stadt der Sitz des Junocultus. Als der altberühmte Tempel der Göttin zu Anfang des peloponneſiſchen Krieges in Flammen aufging durch die Schuld der Hohenprieſterin, da gaben die Argiver ihrem berühmten Bürger den Auftrag, ihnen das Bild ihrer Schutzgöttin koloſſal in Elfenbein und Gold neu zu ſchaffen. So trat Polyklet in unmittelbaren Wettſtreit mit dem Schöpfer des olympiſchen Zeusbildes. Er löſte die Aufgabe, den Jupiter des Phidias zu vermählen mit einer würdigen Götterkönigin, indem er wie Phidias die Pallas Athene, ſo die Nationalgöttin ſeines Stammes und Volkes zum ewig gültigen Ideale erhob.

An Gröſse und Pracht nur dem Werke des Phidias nachſtehend, war Polyklet's argiviſche Juno dem Range nach das zweite vollendetſte Kunſtwerk in Hellas, und noch ſpäte Betrachter, wie Strabo, Pauſanias und Lucian, ſind voll des Lobes und der Bewunderung ſeiner Herrlichkeit. Durch den Tempelhof, wo in langen Reihen die Statuen der Oberprieſterinnen prangten, nach deren Amt die Argiver ihre Zeitrechnung ordneten, und durch die Vorhalle ſchreitend, wo die drei Grazien, die Dienerinnen der höchſten Herrin, auf der einen, das königliche Brautbett der Ehegöttin Hera auf der anderen Seite ſtanden, erblickte der Beſucher im Inneren des Tem-

pels die koloſſale Geſtalt der Göttin, ſitzend auf goldenem Throne, auf dem Haupte das goldene Diadem, geſchmückt mit den Reliefbildungen der Horen und Grazien. In der rechten Hand hielt ſie das königliche Scepter, auf dem der Kuckuk ſaſs, in den ſich der Sage nach einſt Zeus verwandelt, als er ſich ſehnte nach ihrer Umarmung; in der linken den gleichfalls ſymboliſchen Granatapfel, während Hebe, die Göttin der reifen Jugendblüthe, ein Werk des Naukydes, ebenfalls von Gold und Elfenbein, ihr zur Seite ſtand. Nackt waren die ſchönen Arme der Göttin, welche ſchon Homer beſungen, nackt der herrliche Leib bis zu der Fülle des Buſens. Denn »nur ſo weit es erlaubt« wagte Polyklet, wie ein griechiſcher Dichter ſagt, ihre Schöne zu zeigen. Auch für ihn war Homer Vorbild geweſen, um das Ideal der »weiſsarmigen Here« zu ſchaffen. Aus dem einzigen Beiworte die »Groſsäugige«, welches er bei dem Dichter fand, konnte er das Ideal dieſes Antlitzes bilden, indem er mit dem groſsen, rundgewölbten Auge die übrigen Geſichtstheile, die Majeſtät der Stirn, die Pracht der Wangen, des Mundes liebreizende Hoheit und die Mächtigkeit des vollgerundeten Kinnes würdig vermählte. Boopis, d. h. die Stieräugige, nennt Homer die Göttin. Seine Zeit ſah in dem ſchönen, ruhigen, ehrlichen und dabei doch majeſtätiſchen Auge dieſes wichtigſten aller Hausthiere der heroiſchen Welt ein würdiges Symbol der edlen Offenheit und ruhigen Wahrhaftigkeit, welche der Künſtler dem Blicke der Göttin verlieh. Noch in ſpäter Zeit ſang der römiſche Dichter Martial von dieſem gefeierten Werke:

»Juno — dein Werk, Polyklet! — darf Phidias ſelber dir neiden,
»Wünſchend, herrlicher Ruhm ſchmücke den eigenen Kranz;
»Alſo ſtrahlet das göttliche Haupt, und Paris auf Ida,
»Hätt' er ſie alſo geſeh'n, gab ihr den Apfel gewiſs.
»Liebte nicht ſeine Juno ſchon der Vater der Götter,
»Hätt' er, o Polyklet, ſicher die Deine geliebt.«

Vor einem Abguſſe des Ludoviſiſchen Kopfes ward Schiller hingeriſſen zu den begeiſterten Worten, mit denen

er zugleich (im funfzehnten Briefe über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen) die ganze Tiefe dieſes einzigen Werkes bewundernswürdig vor uns erſchlieſst: »Es iſt weder Anmuth noch Würde,« ſagt er, »was aus dem herrlichen Antlitz einer Juno Ludoviſi zu uns ſpricht; es iſt keins von beiden, weil es beides zugleich iſt. Indem der weibliche Gott unſere Anbetung heiſcht, entzündet das gottgleiche Weib unſere Liebe. Aber indem wir uns der himmliſchen Holdſeligkeit aufgelöſt hingeben, ſchreckt die himmliche Selbſtgenügſamkeit uns zurück. In ſich ſelbſt ruht und wohnt die ganze Geſtalt, eine völlig geſchloſſene Schöpfung, als wenn ſie jenſeits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerſtand; da iſt keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöſse, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte.«

Leider brach die Zeitlichkeit ein über die unvergleichliche Originalſchöpfung Polyklet's. Wie lange ſie erhalten blieb, wiſſen wir nicht. Doch erneuerte noch Kaiſer Nero den groſsen Purpurteppich, der das Götterbild verhüllte, und Hadrian weihte der Göttin das kunſtvoll gearbeitete Bild ihres Lieblingsvogels, des Pfau, deſſen Schweif vielfarbige Edelſteine ſchmückten. Dann verliert ſich alle Kunde. Von allen ſpäteren Künſtlern wagte nur einer mit Polyklet in der Bildung des Junoideals zu wetteifern, Praxiteles, der eine ſitzende Koloſſalfigur der Göttin für Mantinea und eine ſtehende für Platää bildete. Aber immer blieb die argiviſche Juno angeſehen als das einzig entſprechende Seitenſtück zum Jupiter des Phidias, und nach den Vorbildern beider ſchuf die ſchmeichelnde Vergötterung ſpäterer Zeiten die Bildniſſe römiſcher Kaiſer und Kaiſerinnen.

Auſser der Ludoviſiſchen Juno iſt noch ein Koloſſalkopf der Göttin zu erwähnen, welcher nach der Beſchreibung ihr an Erhabenheit gleichkommen, ja ſie ſogar noch übertreffen ſoll. Er befindet ſich in der kaiſerlich ruſſiſchen Sammlung zu Zarskoe-Selo. Jenes Urtheil aber iſt unrichtig, wie man ſich

durch den Anblick eines zu Dresden befindlichen Abgufſes*) überzeugen kann**).

Eine ächt griechiſche Junobüſte in Neapel***) iſt ſtrenger und geht beſtimmt auf einen älteren Typus als die Juno Ludoviſi zurück. Wir haben in dieſem Kopf, welcher herber, gewiſsermafsen weniger zugänglich und verſtändlich iſt, wohl die gröſsere Summe ächt polykletiſcher Bildung zu erkennen. Alle dieſe übertrifft im Ausdruck ſtrenger, ja ſchreckbarer Erhabenheit ein Junokopf der Florentiner Gallerie, von doppelter Naturgröſse. Das Kronendiadem, mit zugeſpitzten Ausſchnitten und kleinen Köpfen geziert und auf ſeiner Fläche mit Roſen geſchmückt, zeigt die Herrſcherin; und herrſcherhaft im höchſten Sinne ſtrenger Allgewaltigkeit iſt der gebieteriſche Ausdruck dieſes Angeſichts. Weit vor über die Augäpfel liegen die faſt ſchneidend ſcharfen Lider, auch alle anderen Theile des Geſichts ſind mehr zum Bedeutenden, Eckigen, als zum Runden und Flieſsenden geneigt. Kenner finden hierin, wie in der Arbeit der tief ausgetriebenen Haare, die Zeichen einer Copie nach einem Bronzeoriginal. Dennoch iſt nicht dieſer Kopf, ſondern vielmehr der Neapler für das Abbild des Polykletiſchen Junoideals zu halten. Denn gerade die Totalität der Eigenſchaften iſt es, auf der das Weſen jener höchſten Urbilder beruht, die ein Phidias und Polyklet ſchufen. Bei den ſpäteren Kunſtſchöpfungen hingegen war es dem natürlichen Gange aller Entwickelung gemäſs, daſs die verſchiedenen Künſtler, jeder nach ſeiner eigenthümlichen Auffaſſung, bald die eine, bald die andere Eigenſchaft der Gottheit, ſo hier bald die Anmuth, bald die Hoheit mehr

*) S. Dresd. Gypsabgüſſe Nr. 180. Hettner S. 61.

**) Die Ueberſchätzung dieſes Werkes rührte her von dem K. Ruſſ. Staatsrath Köhler (Otfr. Müller, Handb. der Archäologie § 352, Anm. 6). Der Kopf iſt viel kleiner als der der Juno Ludoviſi, der Ausdruck lächelnd, mädchenhaft, portraitartig durch ſehr hohen Oberkopf und ſehr kurze Oberlippe. Die groſsen Bildhauer Rauch und Hähnel, mit denen ich (1857) dieſes Werk betrachtete, urtheilten ebenſo.

***) Lübke Fig. 88.

hervorhoben. Unter den noch vorhandenen grofsen Statuen ſteht dem idealen Charakter der Juno am nächſten die ſogenannte Barberiniſche Livia im Muſeo Pio Clementino des Vatican*), in welcher die Archäologen, nach Böttiger, eine Nachbildung der ſtehenden Juno des Praxiteles finden wollen. Doch iſt es bekannt, daſs man Jahrhunderte hindurch alle antiken Tronke weiblicher Statuen, die eine gewiſſe Würde zeigten, als Junonen zu reſtauriren pflegte.

Eine Junobüſte endlich von anmuthig-edlem Ausdruck iſt die der Villa Ludoviſi Nr. 15. Der Mund äuſserſt fein, Augen und Stirn ſehr ausdrucksvoll; im Haar ein Diadem, von dem der Schleier zu beiden Seiten herabhängt.

Polyklet wagte es zuerſt, den Schleier wegzulaſſen, der der Juno als Hochzeitsgöttin eigen war. Ihre Ehe mit dem höchſten der Götter, welche die Quelle alles Naturſegens iſt, macht ihr Weſen aus. Als ächte Ehefrau im Gegenſatze zu den zahlreichen Geliebten des alten Göttervaters und als mächtige Götterkönigin gab ihr die alte Dichtung jenen ſtolzen und herben Charakter, welchen erſt die Kunſt veredelte. In Italien, in deſſen Theologie ſie eine Hauptrolle ſpielt, erſcheint Juno als Genius der weiblichen Perſönlichkeit überhaupt. Dies iſt die Juno Lanuvina oder Sospita, welche ſich bei den Römern fort und fort auch zu einer Zeit erhielt, wo griechiſche Mythologie und Kunſt bereits in Italien überwältigenden Einfluſs und allgemeine Geltung erlangt hatten. Ein Ziegenfell um den Leib, eine doppelte Tunica, Lanze und Schild ſind ihre Tracht in den noch erhaltenen Statuen des Vatican**) und der capitoliniſchen Sammlungen.

Die argiviſche Juno war das einzige Koloſſalwerk Polyklet's, wenigſtens das bedeutendſte dieſer Gattung. In der

*) Müller-Wieſeler II, 4, 56. **) Müller-Wieſeler II, 5, 63 a.

Technik war er der Vollender des Erzguſſes und jener Kunſt der Toreutik, welche aus Elfenbein und edlen Metallen ihre Werke bildete. Was ihn aber vor Allen auszeichnete, das war weniger die Erhabenheit ſeiner Göttergeſtalten, als die vollendete Schönheit der Jugend menſchlicher Bildung, deren Ideal er in ſeinen Jünglingsgeſtalten erſchuf. Seine eigentliche Gröſse bekundete ſich nach den einſtimmigen, zum Theile ſehr ausführlichen Zeugniſſen der römiſchen Schriftſteller, die ihre Kunſturtheile wieder aus früheren griechiſchen Kunſtſchriften entnahmen, in jenen Darſtellungen, zu denen ihm die Uebungsſtätten der helleniſchen Jugend, die Ringſchulen und Gymnaſien, ſo reiche Motive lieferten. Aus den ſchönen Knaben- und Jünglingsgeſtalten, deren Anmuth hier die zahlreich verſammelten Zuſchauer entzückte, wählte er die Vorbilder ſeiner Schöpfungen; vom Ringplatze folgten ſie ihm in die Werkſtatt und boten in der gewählten Stellung die Pracht ihrer Glieder dem feinſinnigen Meiſter zur bequemen und forgfältigen Nachahmung. Verſchmähte es doch ſelbſt ein Alkibiades nicht, von den berühmteſten Meiſtern ſeine unvergleichliche Jugendſchönheit verewigt zu ſehen. Nicht Bildniſsähnlichkeit war ſein Hauptaugenmerk, ſondern Erfaſſung der Schönheit des natürlichen Charakters. So entſtanden Werke, welche die Mitte hielten zwiſchen Bildniſſen und freien Schöpfungen der Idee, Werke, in denen die Schönheit der Geſtalt allerdings, wie die Alten rühmten, die Natur zu übertreffen ſchien, da der Meiſter jeden Charakter von ſeiner ſchönſten Seite zu erfaſſen wuſste. An Erhabenheit der Gedanken dem Phidias nachſtehend, an Vielſeitigkeit und lebendiger Naturwahrheit der Motive von ſeinem Zeitgenoſſen Myron übertroffen, mit der überwiegenden Mehrzahl ſeiner Schöpfungen dem »Genre« angehörend, ward und blieb Polyklet Muſter für diejenige Kunſtweiſe, welche von dem rein Menſchlichen ausgehend daſſelbe in ſeiner ſchönſten und edelanmuthigſten Entfaltung zeigte.

So entſtand ſein Diadumenos, der ſchöne Jüngling,

der ſich die Siegerbinde um das Haupt windet, ein Werk des Wetteifers mit dem ebenſo genannten Knaben des Phidias. Eine Statue des Palaſt Farneſe zu Rom*) zeigt dieſes Motiv. Hatte er in dieſem Werke, das man im Alterthum auf 150 000 Thaler unſeres Geldes ſchätzte, die höchſte Anmuth ſanfter und weicher Bildung des Knabenalters dargeſtellt, ſo ſchuf er in ſeinem »ſpeertragenden Jünglinge«, dem »Doryphoros« dem Kanon (siehe S. 326) das Ideal der Kraft im Jünglingsalter.

Jenem Bereiche der Paläſtra entnommen war auch ſein Knabe, der ſich das mit Staub vermiſchte Salböl abrieb (Apoxyomenos), von dem noch heute Nachbildungen erhalten ſein mögen, und mehrere Statuen von Siegern im Fauſtkampfe und anderen Wettſpielen zu Olympia. Aus einem Polykletiſchen Motive hervorgegangen iſt der ſich ſalbende Athlet in Dresden. Wie ſinnig Polyklet das jugendliche Leben und das wechselnde Spiel des Ausdrucks in ſeinen »würfelſpielenden Knaben« erfaſste, deren Gruppe noch Plinius als eines ſeiner vollendetſten Werke pries, ſehen wir an mehreren Copien, deren beſte, jetzt im britiſchen Muſeum, Winckelmann bewunderte. Der naive Ausdruck kindlicher Spielandacht und der Contraſt zwiſchen ſchalkiſcher Liſt und Unſchuld war es, der ihnen in der Darſtellung des Meiſters jenen Liebreiz verlieh, welcher ſpätere Künſtler zu zahlreichen Nachahmungen veranlaſste, zu denen auch in weiterem Sinne die vortrefflichen Marmorbilder der würfelſpielenden Mädchen im Berliner Muſeum zu rechnen ſind.

Bei den alten Hellenen war es unter den Göttern Hermes, den man als den Repräſentanten anſah für die leibeskräftige Schönheit der Jugend. Seine Bildſäule ſchmückte die Paläſtren und Gymnaſien, in deren Räumen ſich die Jugend übte in Bewegungen der Kraft und Schönheit. Darum bildete auch Polyklet das Ideal dieſes Gottes, mit dem krausgelockten

*) Müller-Wieſeler I, 31, 136.

Kopfe, dem süfsen Antlitz, dem durchdringenden Blicke des hellen Auges, ihn, den Schirmer und Vorfteher des gymnaftifchen Kampffpieles, als ein Ideal und göttliches Vorbild des hellenifchen Epheben, des völlig ausgebildeten griechifchen Jünglings; und feine Bronzebildfäule des Gottes zu Lyfimachia galt als eines der herrlichften Werke Polyklet's. Das Höchfte und Befte möchte man gern diefen Meiftern zufchreiben, und fo fügen wir hier die Befprechung an des lange als Antinous, von Winckelmann als Meleager bezeichneten

Mercur des Belvedere*).

Es ift die höchfte Steigerung des uns erhaltenen Hermesideals, eine reife Jünglingsgeftalt voll gediegener Kraft, deren Ausdruck im Geficht zufammenfchmilzt mit einem fanften Lächeln innerer Befriedigung. Die Bruft ift mächtig erhaben, Schultern, Seiten und Hüften von wunderbarer Schönheit. In fefter, ruhiger Stellung, die Chlamys von dem Prachtbau der Glieder zurück- und um den linken Arm geworfen, fcheint er ausruhend niederzublicken auf die Kampffpiele der von ihm befchützten Paläftra, er felbft der Verleiher leiblicher Kraft und Gewandtheit. Als folchen fymbolifirt ihn auch der Palmbaumftamm zu feiner Seite. Die Künftler bewundern an ihm vor Allem die vollendete Symmetrie aller Theile, und der berühmte Nicolaus Pouffin betrachtete diefe Geftalt ebendeshalb als einen Kanon für feine Verhältnifslehre. Der Statue fehlt der rechte Arm und die linke Hand. Das rechte Bein war unter dem Gefäfs bis an die Knöchel, das linke unten am Knie bis an diefelbe Stelle gebrochen, als das Werk unter Leo X. bei der Kirche S. Martino ai Monti ausgegraben wurde. Die Beine erfcheinen etwas ftark und über den Knöcheln, befonders das rechte, auffallend einwärts gebogen.

*) Müller-Wiefeler II, 28, 307.

Zoëga, der dieſe ſtarken Beine für abſichtlich hielt, ſah deshalb in der Statue einen Oedipus, während Visconti die Schuld jenes Fehlers auf die reſtaurirenden Bildhauer ſchob, welche vielleicht die über den Knöcheln liegenden Bänder der Flügelſohlen weggemeiſselt, und dadurch jenen Fehler hervorgebracht hätten. Das Werk iſt von pariſchem Marmor, ſchönſter griechiſcher Arbeit, ſechs Fuſs hoch. Aehnlichen Geſichtstypus in Marmor und Erz findet man im britiſchen Muſeum und in Neapel*). Dieſer Mercur des Belvedere mag uns zugleich ein Beiſpiel ſein der ſpäter zu erwähnenden Neuerung, welche Polyklet in die Plaſtik einführte. Der Körper ruht nämlich vorzugsweiſe auf einem Beine, während die Tragkraft des anderen Fuſses ſo gut wie ganz auſser Wirkſamkeit geſetzt iſt. Die anmuthige Nachläſſigkeit und zugleich behagliche Sicherheit der Haltung, welche daraus entſteht, war ganz in Uebereinſtimmung mit der naturaliſtiſchen Behandlung und Auffaſſungsweiſe Polyklet's, während ſie minder ſtimmte zu der Würde und Erhabenheit, welche Phidias ſeinen Göttergeſtalten zu verleihen liebte. Wer in dieſer Hinſicht das Verhältniſs beider Künſtler an einem Beiſpiele beobachten will, der mag nur dieſen Mercur und ſeine Stellung etwa mit der Pallas Giuſtiniani**) vergleichen.

Aus der Vorliebe Polyklet's für jugendliche Geſtalten erklärt es ſich, daſs den nicht lebensgroſsen Kanephoren aus Erz, welche er bildete, Cicero beſonders Anmuth in ihrer jungfräulichen Kleidung und Haltung nachrühmte. Die Kanephore oder Korbträgerin iſt eine Jungfrau, dargeſtellt im Dienſte der Götter, Heiligthümer derſelben im zierlich geflochtenen Korbe auf dem Kopfe tragend. Die Kanephoren des Polyklet erhoben ihre Hände, um die heilige Laſt zu ſtützen. Gleichſam als menſchgewordene griechiſche Säulen erſcheinen dagegen die überlebensgroſsen attiſchen

*) Müller-Wieſeler II, 38, 303. 309.
**) Müller-Wieſeler II, 19, 205. Vgl. oben S. 182.

Jungfrauen (κόραι) aus Marmor, welche, reich bekleidet, beide Arme ſenkend, die ſüdliche Halle des Erichtheum leicht und ſicher auf ihren Häuptern tragen. Dieſe Karyatiden*) auf der atheniſchen Akropolis erwähnen wir hier wegen des ähnlichen Gedankens, welchen ſie verkörpern, obwohl ſie ſich ſowohl in der Haltung als durch ihre Verwendung als architektoniſche Figuren von den obigen unterſcheiden. In ruhigen Falten flieſst der lange joniſche Chiton nieder, und durch die Laſt des Hauptes wird der Körper zu einer geraden, ſchwebenden Haltung gezwungen, welche den Oberleib ſchlank und frei aus den Hüften hebt, während die entblöſsten Arme ſich in ihrer ganzen Schönheit zeigen. Die Karyatide im Braccio nuovo des Vatican iſt eine Nachbildung dieſer atheniſchen Geſtalten, wahrſcheinlich eine der von Plinius gerühmten, welche Diogenes von Athen für das Pantheon des Agrippa arbeitete.

Polyklet's Kanon.

Polyklet war aber nicht bloſs ausübender Künſtler erſten Ranges, er war auch wiſſenſchaftlich gebildeter Theoretiker der eigenen Kunſt. Er, »der Albrecht Dürer einer begünſtigteren Hellenenwelt«, ſchrieb ein eigenes Werk über die Proportionen des menſchlichen Gliederbaues, deſſen Schönheit er in das Ebenmaaſs ſeiner Theile ſetzte. In dieſem Buche, das den Titel »Kanon« führte, ſcheint er die Verhältniſſe einer ſchönen Mittelgeſtalt bis in die kleinſten Theile nach Maaſs und Zahl beſtimmt zu haben. Wir wiſſen nichts Näheres über den Inhalt der Schrift, denn Galen's Ausführung iſt zu unbeſtimmt, von Vitruv's genaueren Angaben die Beziehung auf Polyklet nicht nachzuweiſen. Nur ein einziges Fragment iſt

*) Müller-Wieſeler I, 20, 101. Overbeck Fig. 65 a. Lübke Fig. 85.

uns erhalten*). Doch ift es ausgemacht, dafs fie auf die ganze Folgezeit der Kunft einen aufserordentlichen Einflufs ausübte. War auch die fogenannte griechifche Gefichtsform eine nationale Eigenthümlichkeit, und wurden auch die griechifchen Künftler durch die Natur felbft auf fie hingewiefen, als auf Norm und Mufter für die Bildung edler Charaktere: fo ift es doch mehr als wahrfcheinlich, dafs die entwickelte und ihres Thuns bewufste Kunft, wie ein Polyklet und feine Zeit- und Geiftesgenoffen fie übten, auch die theoretifche Regel und Begründung hinzufügte, und dafs feit dem Kanon unferes Künftlers das fenkrechte Profil jene feite Gültigkeit als Kennzeichen aller edleren Charaktere erhielt, die wir an den Werken der griechifchen Kunft bis in die fpäteften Zeiten bewährt finden. Daffelbe gilt von der ganzen Geftalt und ihren Verhältniffen. Polyklet wählt als Norm das Maafs einer zierlich-kräftigen Mittelgröfse des männlichen Körpers. Er brauchte dafür die Bezeichnung viereckt (τετράγωνος) in einem anderen als dem deutfchen, nämlich in jenem Sinne, in welchem die alterthümlich poetifche Sprache dies Wort zur Bezeichnung des Tüchtigen und Gediegenen, aber zugleich auch Proportionirten und Wohlgeftalteten anwendete. Die Römer überfetzten es wörtlich, und fo gebraucht der römifche Kunftkenner Varro bei Plinius das Wort *quadratus* in demfelben Sinne von Bildungen Polyklet's.

---

*) Ich entdeckte daffelbe an einem Orte, wo man es am wenigften fuchen follte, nämlich in einer Schrift über die alte »Gefchützkunft« von dem in der letzten Hälfte des dritten vorchriftlichen Jahrhunderts lebenden griechifchen Schriftfteller Philo (s. Köchly und Rüftow Griechifche Kriegsfchriftfteller S. 242, §. 2). Philo citirt in feiner Schrift (περὶ βελοποιικῶν) eine Stelle aus Polyklet's Kanon, welche er auf die Theorie des Gefchützbaues anwendet, bei der es gleichfalls in letzter Inftanz auf Zahlen und Zahlenverhältniffe ankomme, um das Richtige herzuftellen. »Der bekannte Satz Polyklet's, des Bildhauers, fagt er, gilt auch von dem, was ich fagen will.« Diefer Satz lautet nämlich: »»Das Schöne ift eigentlich nur ein Refultat vieler Zahlen.««

Das gleichſam Familienähnliche in Zügen und Geſtaltung, was ſchon Winckelmann in den antiken Statuen der verſchiedenſten Zeiten und Meiſter entdeckte, iſt zu einem Theile gewiſs mit auf die Rechnung des Einfluſſes zu ſetzen, welchen Polyklet's Kanon auf ſeine Nachfolger in der Kunſt gewann. Um aber die Gefahr der Einförmigkeit zu vermeiden, erfand er die Stellung, nach welcher er die Statuen immer nur auf einem Fuſse ganz aufſtehen liefs. Da er hauptſächlich in Bronze arbeitete, ſo machte ihm dieſe Neuerung keine Schwierigkeit, während die Marmorbildner, wenn ſie ſich die zahlreichen Vortheile dieſer Stellung nicht entgehen laſſen wollten, gezwungen waren, ſtützende Tronke und Aehnliches zu Hülfe zu nehmen. Wer nur jemals mit Aufmerkſamkeit ein Antikencabinet durchwanderte, oder ein Kupferwerk, wie die von Visconti oder Piraneſi, durchblätterte, der wird ſich einen Begriff machen können von den kaum zu berechnenden Vortheilen, welche Polyklet durch dieſe einzige geniale Neuerung für die bildende Kunſt herbeiführte.

Aber Polyklet that noch mehr. Er ſchuf ein Bildwerk, das ſeinen Kanon, ſeine Theorie der Bildkunſt gleichſam verkörpert darſtellen ſollte. Er bildete den Speerträger, den Doryphoros, von dem Wuchſe und der Bildung eines reifen Jünglings. Es war kein ſogenanntes Ideal, welchem jede männliche Geſtalt, je ſchöner ſie war, um ſo ähnlicher ſein ſollte, ſondern eine Norm menſchlicher Wohlgeſtalt, dargeſtellt an einer individuellen Schönheit, die auf andere Charaktere nur im Allgemeinen eine Anwendung erlaubte. Auch dies Werk hiefs bei den Alten »der Kanon Polyklet's«, und die Bewunderung, welche es erweckte, war nur dem Eifer zu vergleichen, mit welchem die gröfsten Künſtler daſſelbe ſtudirten. Noch vierhundert Jahre ſpäter ſagte Plinius von dieſem Werke Polyklet's: in ihm habe der Künſtler nach der allgemeinen Anſicht ſeiner kunſtverſtändigen Landsleute allein vor allen anderen Menſchen eine Theorie der Kunſt auf praktiſchem Wege, durch ein Kunſtwerk, hin-

geſtellt*); und noch in den Zeiten Lucian's, als Leben und Kunſt der alten Welt zu Ende gingen, erſchien »der Kanon Polyklet's« als Muſter und Norm menſchlicher Wohlgeſtalt.

Polyklet, der zu Sokrates' Zeit von Vielen als der Erſte in der Bildkunſt angeſehen wurde, gehört zu den groſsen Künſtlern, deren Namen in der ſpäteren Zeit zu Gattungsnamen wurden für die Bezeichnung höchſter Vortrefflichkeit. Und dennoch hielt er es nicht zu gering, auch dem Kunſthandwerke ſich zuzuwenden, und römiſche Dichter reden mit Begeiſterung von den kleineren Bronzen, ja von Gefäſsen und Lampen, die er gearbeitet. Zahlreich, wie ſeine Schüler, waren ſeine Werke, und wenn auch keins derſelben im Original unſere Zeit erreicht hat, ſo zeigen doch ſelbſt die einzelnen erhaltenen Nachbildungen, deren wir bereits gedachten, und zu welchen vielleicht noch die oft vorkommenden Repliken, die beſte in Neapel, eines ſchreitenden die Lanze ſchulternden Jünglings, zu zählen ſind, in denen Friederichs nicht ohne Wahrſcheinlichkeit den berühmten Doryphoros erkennen wollte, daſs die Alten nicht mit Unrecht ſeinen Namen unmittelbar an den des Phidias angereiht haben. Beide erſcheinen als die Dioskuren der plaſtiſchen Kunſt, doch Phidias als der erſtgeborene. Blieb ſeine Erhabenheit und groſsartige Würde unerreichbar auch für Polyklet, ſo hatte dieſer wiederum ſeines Gleichen nicht an techniſchem Verdienſt und idealer Anmuth. Seine Sorgfalt im Ausführen des Thonmodells war ſprichwörtlich in der alten Künſtlerwelt, und wird noch heute von den beſten Künſtlern verſtanden, die da wiſſen, daſs das Thonmodell die lebendige Seele des Erzguſſes iſt. Auch als Baumeiſter war er groſs. Er hatte für die Stadt Epidauros ein Theater und ein Odeum gebaut,

*) Plin. 34, 55. Dies iſt der Sinn der Worte *Solusque hominum artem ipſam feciſſe artis opere judicatur. Ars* in erſter Stelle iſt Ueberſetzung des griechiſchen τέχνη in dem Sinne von Kunſtlehre, Theorie.

und Pauſanias, der die herrlichſten Werke griechiſcher Architektur noch aufrecht ſah, gab beiden an Harmonie und Schönheit den Preis vor allen Bauwerken der griechiſchen und römiſchen Welt.

XIV.

MYRON UND DER DISKOBOL.

Myron und der Discuswerfer.

Drei grofse Künſtler, Phidias, Polyklet und Myron, aus der Werkſtätte eines und deſſelben Meiſters hervorgegangen, bilden das Dreigeſtirn der plaſtiſchen Kunſt Perikleiſcher Zeit. Während Phidias die erhabenſten Ideen der griechiſchen Welt in göttlichen Geſtalten verkörperte, Polyklet die Harmonie und den Adel rein menſchlicher Schönheit zu höchſter Anmuth verklärte, richtete Myron, der Dritte im Bunde dieſer Meiſter, ſein ganzes Streben auf den Ausdruck jener lebensvollen Naturwahrheit, die nach dem einſtimmigen Zeugniſſe des Alterthums ſeinen Schöpfungen gleichſam beſeelte Lebendigkeit verlieh. Schon die Alten haben dieſe drei Künſtler ſtets in enge Verbindung geſetzt. Denn wie ſie in ihren Kunſturtheilen überall den Polyklet im Vergleich zu Phidias charakteriſiren, ſo ſtellen ſie in Lob und Tadel den Myron faſt immer zuſammen mit Polyklet, ſeinem grofsen Rivalen in der Technik und im Material des Erzbildens, denn Myron war wie ſein grofser Zeitgenoſſe Polyklet vorwiegend ein Erzbildner. Doch bedienten ſich beide, wie die Alten erzählen, verſchiedener Erzmiſchungen. Während Polyklet mit arginetiſchem Erze arbeitete, bevor-

zugte Myron das deliſche: denn die jugendlich zarten Ephebenkörper, die der erſtere darzuſtellen liebte, erforderten eine andere Farbe, als die von der Sonne und der Arbeit der Paläſtra gebräunte Männlichkeit der Athleten des Letzteren, an denen das Alterthum auch die Wahrheit der Carnation ſelbſt im Erze bewunderte.

Die zahlreichſten und berühmteſten Werke Myron's waren Darſtellungen aus dem Kreiſe der athletiſchen Gymnaſtik und Motive des thieriſchen Lebens. Von jenen wurden am meiſten ſein Läufer Ladas und ſein Discuswerfer, von dieſen ſeine ſäugende Kuh von den Alten gefeiert. Ueber die letztere hat Goethe *) in ſeiner liebenswürdigen Weiſe erſchöpfend gehandelt, indem er Verdienſt und Ruhm des Kunſtwerks aus der Naivetät und Anmuth des Motivs, aus jener ächt künſtleriſchen Auffaſſung erklärt, durch welche es dem genialen Künſtler gelang, das Menſchliche im Thieriſchen, das Muttergefühl, für den Beſchauer mit genügender Naturwahrheit hervorzuheben und zu erklären. Ueber den

Discuswerfer

können wir ſelbſt noch urtheilen. Zwar iſt das Original von Erz — Myron arbeitete faſt ausſchlieſslich in dieſem Materiale — verloren gegangen. Allein es haben ſich mehrere Marmorcopien erhalten, und unter dieſen iſt die bei weitem vorzüglichſte diejenige, welche vor etwa ſiebzig Jahren in der Villa Palombara, auf dem esquiliniſchen Hügel, aufgefunden, jetzt den Palaſt Maſſimi *alle colonne* zu Rom als koſtbarſtes Beſitzthum ſchmückt **). Sie iſt eine der am beſten erhaltenen aller uns übrigen antiken Statuen, denn

*) Werke 39, S. 281 — 291.

**) Müller-Wieſeler I, 32, 139b. Overbeck Fig. 43. Lübke Fig. 60.

nur an der unteren Hälfte des rechten Beines ist eine Restauration nöthig gewesen. Wir besitzen also in ihr ein Werk, das mit der Beschreibung, wie sie die Alten geben, völlig übereinstimmt, während die höchst vollendete Ausführung uns in den Stand setzt, den Gedanken des Meisters, »die Seele und Krone seiner Erfindung«, mühelos mit Augen zu schauen.

Der Diskobol Myron's, eine Statue nur wenig über Lebensgröfse, ist, wie der borghesische Fechter, eine Gestalt, deren höchste Wirkung auf dem künstlerischen Geheimnisse beruht, einen Moment zu fixiren, wo eine Bewegung schwunghaft in die andere übergehen soll. Auf der Spitze dieses einzigen Momentes schwebt so zu sagen die ganze Gestalt. Denn in diesem Diskobol erscheint der menschliche Körper einer aufs Aeufserste zusammengedrückten Stahlfeder vergleichbar, deren Aufschnellen mit gröfster Kraft bewirkt werden soll. Die wunderbare, aber völlig schulgerechte Stellung kann man noch heute bei den Ruzzicaspielern in und um Rom in der Natur wahrnehmen *). Der Leib ruht auf dem gekrümmten rechten Beine, während das linke gleichfalls gekrümmte müfsig nachschleift. Die zurückgebogene Fufsspitze ist der Gipfel regelrechter Kraftanstrengung und zugleich der schönste Ausdruck des flüchtigsten Augenblickes. Die rechte Hand, welche die runde Wurfscheibe, den Discus, schwingt, dessen sich noch heute die römischen Minenten bei ihren Wurfspielen bedienen, erscheint nach hinten zu fast horizontal ausgestreckt, die linke stützt den Ballen gegen das rechte Knie. Der Unterleib ist möglichst eingezogen, die ganze Brust, von ihm ab nach rechts gewendet, scheint dem erwarteten Sprunge der Scheibe folgen zu wollen. Der Kopf ist zur entgegengesetzten Seite gerichtet; der Jüngling, welcher bereits im Augenblick zuvor die Richtung mit dem Auge genommen hat, blickt nicht

*) Ein Jahr in Italien III, S. 177. Ges. W. XIII. XIV.

zurück zu dem Discus, ſondern ſo zur Seite, daſs er die Scheibe im Augenblicke des Abfliegens mit der Geſchwindigkeit des Blitzes zielend zu verfolgen im Stande ſein wird. Wenn nun vornehmlich in dem Momentanen dieſer Stellung, in dem Schwunge der ganzen Geſtalt, welche zugleich mit dem Wurfe ſelbſt emporzuſchnellen im Begriff iſt, das Ergreifende und Feſſelnde liegt, ſo ſteigert die Vortrefflichkeit der Ausführung im Einzelnen dieſer herrlichen Leibesbildung noch bedeutend dieſen Eindruck. Sie iſt des gröſsten Meiſters würdig. »Alle Formen ſind in einer Weiſe ausgebildet, Muskeln und Adern ſo ausdrucksvoll und mit ſolchem künſtleriſchen Verſtändniſs behandelt, daſs«, wie Welcker ſich ausdrückt, »auch für ein durch die Meiſterwerke der Sculptur verwöhntes Auge in dem Anblicke dieſes Kunſtwerkes noch neue Luſt entſpringt aus einer ganz neuen Anziehung. Das Antlitz iſt eines jener ſchönen, feinen und klugen attiſchen Jünglingsgeſichter, wie man deren im Feſtaufzuge der Phidiaſſiſchen Parthenonsculpturen ſo viele einander verwandte zu betrachten nicht müde wird.« Es iſt nicht ſowohl der Ausdruck einer beſtimmten Individualität, als vielmehr der typiſche Ausdruck einer ganzen Claſſe der, in ſtrenger Zucht des Leibes wie des Geiſtes aufgewachſenen, helleniſchen Jugend.

Sehen wir das Werk mit unſeren Augen an, ſo liegt es nahe, die Stellung gewaltſam, übertrieben zu finden und die Kunſt auf der Höhe ihrer Vollendung hier bereits bei dem Punkte angelangt zu ſehen, wo die ihrer Kraft bewuſste Virtuoſität ſich das Schwierige um ſeiner ſelbſt willen, aus Luſt an dem Genuſſe ſeiner Ueberwältigung zur Aufgabe ſetzt. Die menſchliche Bildung erſcheint hier zu unſchöner Geſtalt verdreht, nur auf einen mechaniſchen Zweck geſtellt. Wir werden auf den erſten Anblick bei dieſem Diskobol an ein Wort Winckelmann's über Michel Angelo erinnert, der in dem Streben, ſeinen Schülern und der Welt ſein tiefes Wiſſen zu zeigen, mit der Zeichnung der Theile ſowie mit

der Stellung ſeiner Figuren oft ins Gezwungene verfiel*). Allein um dem Werke Myron's gerecht zu werden, deſſen Original aus Erz überdies unendlich leichter, elaſtiſcher, ſchwebender erſchien, als dies im Marmor möglich iſt, muſs man bedenken, daſs die Alten auch leiblich andere Menſchen waren als wir; muſs man bedenken, wie innig ihre Kunſt und deren hohe Vollendung zuſammenhing mit der Uebung des Leibes in ihren Gymnaſien, mit den wunderbaren Leiſtungen an Gewandtheit, Schwung und Kraft des Leibes in ihren geheiligten Kampfſpielen zu Olympia. »Hier war es, wo dem Künſtler die Schönheit des Nackten in ihrem vollen Glanze aufging, und zwar eine Schönheit im freieſten, kühnſten Schwunge der Bewegung. Hier war es, wo ſich der menſchliche Körper zu einer Regſamkeit und Gewandtheit herangereift zeigte, wie er ſie wohl nur einmal erreicht hat und nur in Griechenland erreichen konnte. Da muſste denn auch wohl die nachbildende Kunſt eine ganz andere werden, einer ganz anderen Freiheit ſich erfreuen, als von unſeren Akademiefiguren und Gliedermännern vorgegaukelt wird. Das Aeuſserſte war für dieſe griechiſche Kunſt noch immer Natur; es war nur die vollendete, vollkommen entwickelte Griechennatur. Und ſo kam gewiſs auf dem Kampfplatze von Olympia nichts vor in Sprung und Lauf, im Ringkampf oder Fauſtſchlag, was zu gewagt geweſen wäre für den Meiſsel des griechiſchen Künſtlers. Wir ſtaunen über die Kühnheit, mit welcher die Ringer in Florenz, der borgheſiſche Fechter, der Diskobol des Myron entworfen ſind. Und dieſe Statuen ſind aus Marmor. Was werden die Alten erſt geleiſtet haben in der leicht gefügigen Bronze! Durch den Untergang faſt aller bedeutenden Werke aus Metall entbehren wir nicht nur die zahlreichſte Claſſe der antiken Plaſtik, ſondern auch die, in welcher gerade die gröſsten Meiſter am liebſten ihre Kunſt

*) Winckelmann Von der Kunſt der Zeichnung bei den Alten III, §. 19.

übten und, ungehindert von den Schranken der Technik und des Materiales die volle Freiheit eines Meiſters bewähren konnten. Wären die Bronzeſtatuen von Athleten und Ringern, welche den Hain von Olympia bevölkerten, noch erhalten, oder nur die Marmororiginale jener raſenden Bacchantinnen und Tänzerinnen, deren ſchwache Schatten auf Reliefs und mittelmäſsigen Wandgemälden noch unſer Auge feſſeln: wir würden ſtaunen über die Meiſterſchaft jener Künſtler, welche im vollen Gefühle ihrer Sicherheit das Aeuſserſte wagen durften und wirklich wagten. Wir würden dem Künſtler freudig folgen, wenn er die ſchwindelnde Bahn wagt bis zum äuſserſten Gipfel ſeiner Kunſt und erſt dann den Meiſsel niederlegt, wenn ihn das Zerrbild lebloſer Unnatur ſchreckt, oder wenn ihm, als Bildner ſeiner Götter, die Grazie, dieſe Nemeſis der Kunſt, innezuhalten gebietet*).«

Unter dieſem Geſichtspunkte muſs nun auch Myron's Diskobol betrachtet, mit Rückſicht auf die Eigenthümlichkeit griechiſchen Lebens der Werth des Motives beurtheilt werden. So betrachtet iſt diese Schöpfung mehr als ein bloſs virtuoſes Kunſtſtück. In dem edlen Ernſte dieſes jugendlichen Geſichtes leſen wir alsdann zugleich das geiſtige Bewuſstſein der Wichtigkeit, welche dieſer Moment für ihn hat. Zwar nicht Leben oder Tod, wie bei dem borgheſiſchen Fechter, wohl aber Sieg und Ehre, Ruhm des eigenen Geſchlechtes und der Vaterſtadt hangen ab von dem Erfolge ſeiner Anſtrengung und Geſchicklichkeit. Es iſt ein Kämpfer, der um den olympiſchen Sieg ringt, deſſen Kranz, wie noch der römiſche Dichter ſang, den Gewinner zu göttlichen Ehren erhob. Wir wiſſen nicht, wer das Werk in Marmor gebildet, nicht, welcher Zeit die Arbeit angehört. Aber das wiſſen wir, daſs es ein Meiſter ſeiner Kunſt geweſen ſein muſs, dem Myron ſelbſt unbedenklich dieſe Arbeit übertragen haben würde, wenn es ihm darauf angekommen wäre, ſein Werk auch in

*) Feuerbach Vat. Apoll S. 74.

Marmor hinzuſtellen. Unter den Haaren des Vorderkopfes ſind zwei höckerige Erhöhungen auffällig, die man lange nicht erklären konnte. Es ſind Ueberreſte von Hülfspunkten, in der Kunſtſprache *punti regolatori* genannt, dergleichen ſich, wie wir ſahen, auch an den Koloſſen von Monte Cavallo erhalten haben.

Ein anderer, offenbar berühmter Diskobol iſt uns in verſchiedenen Repliken erhalten, die beſte im Vatican *). Der ſchöne, athletiſch entwickelte Jüngling hält die ſchwere Wurfſcheibe in der geſenkten Linken, die rechte Hand iſt wenig erhoben und geöffnet, um ſogleich den Discus aufzunehmen und ihn in gewaltigem Schwunge dem Ziele zuzuſchleudern. Es iſt mit groſser Kunſt der Moment dargeſtellt, welcher demjenigen, den uns der Myron'ſche Discuswerfer vorführt, unmittelbar vorhergeht. Man hat in dieſer Statue den von Plinius erwähnten Diskobol des Naukydes, eines Schülers des Polyklet, erkennen wollen, und in der That iſt über dieſe leiſe bewegte, anmuthige Jünglingsgeſtalt ein Hauch polykletiſchen Geiſtes ergoſſen. Andererſeits aber iſt nicht zu läugnen, daſs beſonders der feine, ſinnende Kopf attiſchen Typus zeigt, ſo daſs man verſucht iſt, an den berühmten Fünfkämpfer (Pentathlos, d. h. Kämpfer im Sprung, im Discuswurf, im Laufe, im Ringen, im Fauſtkampf) des Alkamenes zu denken.

Plinius erwähnt unter Myron's Werken einen Satyr, welcher die Flöten anſtaunt. Es iſt dies offenbar Marsyas, welcher die von Minerva fortgeworfenen Flöten findet, wie ihn Pauſanias in einer Gruppe auf der Akropolis in Athen mit Minerva zuſammengeſtellt fand und wie wir ihn auf einem in Athen befindlichen Relief ſehen **). Eine Nachbildung dieſes Marsyas hat Brunn mit Recht in einer lateranenſiſchen Statue erkannt ***). Auf einſamem Wege findet der Wald-

*) Overbeck Fig. 50. Lübke Fig. 90.
**) Müller-Wieſeler II, 22, 239.
***) Lübke Fig. 59.

menſch die Flöten, erfreut und erſtaunt tritt er zurück, beide Hände, in die man fälſchlich Caſtagnetten ergänzt hat, fahren in die Höhe und rückwärts, um ſogleich, wie der begehrliche Blick zeigt, das neue Spielzeug zu ergreifen. Auch hier liegt der Reiz in der momentanen Bewegung und in der vollendeten Naturwahrheit des Ausdruckes.

Was wir durch die Alten über Myron's künſtleriſche Eigenthümlichkeit wiſſen, läuft beſonders darauf hinaus, daſs er die Naturwahrheit in zahlreicheren Formen und Situationen als alle ſeine Vorgänger zur Anſchauung gebracht und daſs er, als aufmerkſamer und liebevoller Beobachter der Natur, den Kreis der plaſtiſchen Motive in einer, vor ihm ungeahnten Weiſe erweitert hat. Dieſe Vielſeitigkeit, dieſer Reichthum an Motiven unterſchied ihn nach den Alten von Polyklet, der in ſeinen Motiven eine gröſsere Gleichförmigkeit zeigte. Ebenſo vielſeitig war er in der ſymmetriſchen Compoſition ſeiner Werke, und ſchon der römiſche Redekünſtler Quintilian durfte den Diskobol Myron's als Beleg für die Wahrheit anführen, daſs jedes Kunſtwerk ſeine ihm eigenthümliche Symmetrie beſitze. Eine gewiſſe herbe Kraft und Strenge ſeiner Manier lieſs die ſpätere Zeit ſeine Werke unter die des Polyklet und Praxiteles ſetzen. Dieſer Geſchmack war der herrſchende zu Cicero's Zeit unter den Liebhabern griechiſcher Kunſt, während der feinſinnige Cicero ſeinerſeits an Myron's Werken denſelben Genuſs empfand, den ihm die Naivetät gewiſſer poetiſcher Werke der älteren römiſchen Literatur, z. B. die Lectüre des epiſchen Dichters Naevius, gewährte.

Man kann, wie Goethe ſo treffend ſagt, mit Gewiſsheit annehmen, daſs kein Werk im Alterthum berühmt geworden, das nicht von vorzüglicher Erfindung geweſen ſei; denn dieſe ſei es doch am Ende, die den Kenner wie die Menge entzücke. Die Erfindung iſt es, welche den Blick, die Betrachtung, die Theilnahme des Beſchauenden concentrirt, daſs er ſich nichts daneben, nichts draufsen, nichts Anderes denken

mag und kann. In dieſer Beziehung wirkt jedes vortreffliche Kunſtwerk auf alles Uebrige ausſchlieſsend, ja für den Augenblick vernichtend. Myron's Diskobol iſt dafür ein ſprechender Beleg und zugleich ein belehrendes Beiſpiel für ſeine ganze Kunſtweiſe. Nach Allem, was wir durch die Berichte der Alten von ſeinen Arbeiten wiſſen, iſt es immer »der ſcharf abgegrenzte Moment der Handlung«, aus dem heraus ſich das ganze Werk in allen ſeinen Theilen entwickelt. Darum muſste er von der Beobachtung der Natur in ihrer bewegten Erſcheinung ausgehen und im Stande ſein, auch den flüchtigſten Moment in ſeinem Grundmotive zu erfaſſen. So war ſein »Dolichodromos« Ladas, ein ſiegreicher Wettläufer im Kampfe des Dauerlaufes, aufgefaſst in dem Augenblicke, wo die letzte und höchſte ſieggekrönte Anſtrengung aller Kräfte mit ihrem plötzlichen Erlöſchen, dem Tode, zuſammenfällt, und die athmende Seele, wie die Alten von dieſer Statue ſangen, »nur noch auf den Lippen zu beben ſchien«, während die im letzten Schwunge des Laufſprunges dahinfliegende Geſtalt kaum noch mit der Spitze des Fuſses an dem Boden der Baſis haftete. Aber gerade je flüchtiger der Moment, deſto mehr war für die künſtleriſche Benutzung deſſelben die tiefſte Kenntniſs ſowohl der Form an ſich als das Verhältniſs der Formen untereinander nothwendig, um dadurch das Mangelhafte der Beobachtung zu ergänzen. Daraus erklärt ſich das Lob der Sorgfalt in der Symmetrie, welches die alten Kunſtkenner ihm zollen, daraus die Prädicate, mit welchen römiſche Dichter den Myron als »kunſtgelehrt« (*doctus*) und »ſorgfältig in der Ausführung« (*operosus*) bezeichnen. Myron erſcheint in allen ſeinen Werken und ſo auch in ſeinem Diskobol als der Idealiſt der körperlichen Kraft und Schönheit menſchlicher und thieriſcher Leibesbildung und Bewegung in lebensvoller Naturwahrheit. »Frei von den Feſſeln der früheren Kunſtperioden durfte er es wagen, ſelbſt über den Kreis des unmittelbar Wahrnehmbaren hinauszugehen und die Geſetze des natürlichen Organismus auf

die freie Schöpfung von Geſtalten anzuwenden, zu denen ihm die Wirklichkeit keine Modelle bieten konnte*).« Der bewunderte Darſteller vieler Thiergeſtalten durfte auch in das Gebiet des Phantaſtiſchen hinüberſchweifen und jene ſeltſam geſtalteten Seedrachen mit den vielverſchlungenen, ſchlangenförmig geringelten Schwänzen erſchaffen, die als Zierden der Tempel der Seegötter oder als Schmuck der Häfen aufgeſtellt, in die Beſchreibung ſpäterer Dichter übergingen. Aber auch dieſe phantaſtiſchen Geſtalten erſcheinen, wie alle Darſtellungen von Ungeheuern, von den griechiſchen Künſtlern durch Idealiſirung erhoben über das Widrige der Unform und zu einer ihnen eigenthümlichen Anmuth verklärt. Es bedarf nur eines Blickes auf antike Moſaiken und pompejaniſche Wandgemälde, welche uns dieſe zuerſt von Myron gebildeten Seephantasmen darſtellen, um wahrzunehmen, daſs auch in den niedrigen Regionen der Natur der reine Künſtlerſinn der Griechen nur das Schöne erfaſste, daſs er ſich nie zum Häſslichen verirrte. »Sie bildeten,« wie Schorn ſagt**), »Ungeheuer, aber keine Scheuſale; ſie gaben dem ewig bewegten Wellenleben des wogenden Elementes lebendige Geſtaltung in ihren Seedrachen und Meeresungethümen; aber ſie hüteten ſich, das Scheuſal jenes Drachen darzuſtellen, den der zürnende Apoll, der ihn mit ſeinem Pfeile erlegte, ſelbſt nur ſchaudernd erblicken mochte.«

Was jenen phantaſtiſchen Weſen, wie ſie Myron und nach ihm die griechiſche Kunſt erſchuf, ja was überhaupt allen ähnlichen Wundergeſtalten freiſchöpferiſcher Phantaſie des bildenden Künſtlers, den Chimären und Centauren, den Satyrn, Panen u. ſ. w. Werth und poetiſchen Reiz verleiht, das iſt die zwingende Gewalt, welche ſie auf den Beſchauer in der Weiſe ausüben, daſs er ſich von der Möglichkeit, ja von der Nothwendigkeit der Exiſtenz ſo organiſirter Ge-

*) Brunn Geſchichte der griechiſchen Künſtler I, S. 156.
**) Studien griechiſcher Künſtler S. 277.

ſchöpfe unwillkürlich bei ihrem Anblicke überzeugt fühlt, weil er in allen Theilen einen harmoniſchen Charakter vor ſich ſieht. Daher »kann ſolch eine Geſtalt,« wie Schorn bemerkt, »auch nicht durch mühſelige Berechnung zuſammengeſetzt werden. Sie iſt ein Geſchöpf der Phantaſie und wird von ihr geboren wie durch Zauberkraft. Aber die Phantaſie darf nicht in leeren Räumen ſpielen; ſie muſs genährt ſein von Erkenntniſs und Anſchauung aller lebendigen Dinge.« Die Kunſt der Hellenen hat ein groſses Reich phantaſtiſcher Weſen geſchaffen, ohne je ſich in Aberwitz zu verlieren, weil ſie bei aller Keckheit doch ſtets den Charakteren der Natur getreu blieb.

Trotz ſeiner Vorliebe für athletiſche Darſtellungen und Thiergeſtalten verſuchte Myron ſich doch auch nicht minder in Götterſtatuen und Heroenbildungen, zum Theil von koloſſalen Dimenſionen, ja er ſchuf ſogar eine Koloſſalgruppe: Minerva, welche den vergöttlichten Hercules dem Jupiter vorſtellt. Sie ſtand im groſsen Junotempel zu Samos als würdige Apotheoſe des Zeusgeborenen Heros, von wo ſie Antonius ſpäter nach Rom brachte. Auguſt, der den Hercules und die Minerva zurückſandte, behielt den Jupiter zurück und ſtellte ihn auf dem Capitol in einem eigenen Tempel auf. Ebenſo ſcheint er in dem Hercules, der in Agrigent zu Cicero's Zeit ſtand und vielleicht derſelbe iſt, den Plinius beim Circus Maximus in Rom ſah, das Urbild athletiſch gediegener Kraftfülle zum göttlichen Ideale erhoben zu haben, dem ſpäter, wie wir ſehen werden, hauptſächlich Lyſippus die letzte Vollendung gab.

Myron war aus dem böotiſch-attiſchen Grenzſtädtchen Eleutherä gebürtig. Von ſeinem Leben iſt nur eine einzige Nachricht bekannt. Ein ſpäter römiſcher Autor, Petronius, erwähnt in ſeinem Romane, daſs dieſer groſse Künſtler, deſſen Werke über die ganze gebildete Welt des Alterthumes verbreitet waren, in drückender Armuth geſtorben ſei. Möglich, daſs die kraftvolle, Leben genieſsende und verſchwendende

Natur des Mannes ihm ein ſolches Loos bereitete, das ſonſt in der alten Künſtlergeſchichte einzig daſteht. Ungleich ſeinen beiden groſsen Zeitgenoſſen Phidias und Polyklet, ſcheint er ſich nur auf ſeine Kunſt beſchränkt zu haben. Auch eine Schule hat er nicht gebildet. Seine Natur hatte etwas Eigenartiges, Iſolirendes. Wie Herocles verrichtete er ſeine Wunderwerke allein, und nur ein Schüler wird von ihm erwähnt, ſein Sohn Lycius, von dem das Alterthum einige Werke bewunderte, die im Genre des Meiſters componirt waren, einen Knaben mit dem Weihwaſſerbecken und einen anderen, der das Feuer anbläſt. Dagegen hatte ſein Beiſpiel Einfluſs auf gleichzeitige jüngere Künſtler jener Zeit, und wir wiſſen, daſs einer derſelben, Demetrius, wie wir weiterhin ſehen werden, dadurch zu einem Naturalismus verführt wurde, der an die Stelle lebendiger, aber immer idealiſirend aufgefaſster Naturwahrheit die treue Nachahmung auch des Zufälligen und Unſchönen ſetzte.

Myron war übrigens eine durchaus geniale Natur, die ſelbſt den Uebermuth zuweilen nicht verſchmähte. In ſolchem genialen Uebermuthe mochte er ſich auch wohl an Stoffe wagen, welche die Grenzen des Schönen in der Kunſt überſchreiten. So nennt Plinius unter ſeinen Arbeiten eine trunkene Alte in Marmor von beſonderer Berühmtheit. Vielleicht iſt eine Nachbildung derſelben erhalten in einer Statue des capitoliniſchen Muſeums, einer ſitzenden Alten, welche zwiſchen den Knieen mit beiden Händen eine Flaſche hält. Jedenfalls ſteht Myron in ſeiner unerreichten Virtuoſität doch zugleich als die Klippe da, an welcher geringere Talente ſcheiterten, weil ſie nicht, wie jener groſse Meiſter, die Naturwahrheit, die auch ſie an ſeinen Werken bewunderten, in ihrem tieferen, geiſtigen Grunde erfaſsten, ſondern ſich an Aeuſserlichkeiten, an das Zufällige und Nebenſächliche hielten und dies zur Hauptſache machten.

Myron verſchmähte es auch nicht ſeine Kunſt dem untergeordneten Bereiche des kunſtgeſchmückten Geräthes zu

weihen. Seine Trinkſchalen aus Silber und Erz gelten, neben denen des Polyklet, Mentor und Mys, auf den Schenktiſchen der römiſchen Groſsen als unſchätzbare Zierden und eine zierlich von einer Schlange umwundene Schale feiert ein Epigramm Martial's. Ueberhaupt war Myron ein Lieblingskünſtler der ſpäteren römiſchen Kunſtkenner.

XV.

SKOPAS UND PRAXITELES.

Skopas und Praxiteles.

Phidias, Polyklet und Myron bilden das Dreigeſtirn des erhabenen Kunſtſtils auf der endlich erreichten Höhe der frei gewordenen griechiſchen Plaſtik. Sie ſind Zeitgenoſſen, Söhne der höchſten Blüthe helleniſchen Lebens inmitten jener Periode der griechiſchen Geſchichte, deren Anfang die glorreichen Perſerkämpfe, deren Ausgang der peloponneſiſche Krieg bildet. Phidias hatte den Kreis der höchſten Götterideale eröffnet; Polyklet den Adel und die Schönheit der Menſchengeſtalt in ihrer Jugendblüthe der Kunſt gewonnen; Myron, nach allen Seiten hin gewaltig ausgreifend, alles Bildbare umfaſſend, die Idealformen für die naturwahre Menſchengeſtaltung in der Bewegung, wie für die ideale Thierbildung geſchaffen. Damit war die ganze Welt helleniſchen Lebens von dieſen drei groſsen Meiſtern des fünften Jahrhunderts für die Kunſt aufgethan; durch die von ihnen erſchloſſenen Pforten hielt jetzt ein anderes Dreigeſtirn von Künſtlern ſeinen Einzug und vollendete, hier Begonnenes ausgeſtaltend, dort neue Bahnen und neue Kreiſe idealer Geſtaltung eröffnend, den Umfang des Reiches griechiſcher Kunſt.

Skopas, Praxiteles und Lyſippus ſind die Kunſthäupter des vierten Jahrhunderts, die Begründer einer neuen

Epoche, deren Stil Winckelmann im Gegenſatze zu der erhabenen Weiſe des Phidias den ſchönen nannte. In dieſer Periode tritt in Attika mehr und mehr der weiche, ſanftglänzende, lebenathmende Marmor an die Stelle des ſtrengeren Erzes und unter den Händen beſonders der erſten beiden groſsen Meiſter erreicht die Bildnerei in Marmor, die eigentliche Sculptur, den höchſten Gipfel der Vollendung. Das war kein Zufall, ſondern nothwendige Folge des Umſchwunges in der Kunſtanſchauung ſelbſt und in den Zielen und Idealen, denen die Künſtler dieſer Periode nachſtrebten. Das Erhabene des Götterideales war erreicht in unübertrefflicher Vollendung. Jetzt galt es, neben der Erhaltung des Gewonnenen durch erneute Verwendung, auch die Anmuth und Schönheit, die Blüthe des Genuſſes, die kunſtverklärte Wirklichkeit des menſchlichen Daſeins in neuen Schöpfungen zur Vollendung auszugeſtalten.

Der Geiſt der Zeit ſelbſt förderte dieſe Entwickelung der Kunſt. Der faſt dreiſsigjährige peloponneſiſche Krieg, die raſche Entwickelung der Philoſophie und Literatur, die aufklärenden Beſtrebungen der Sophiſten waren ebenſowenig wie die dadurch herbeigeführten politiſchen und ſocialen Veränderungen ohne Einfluſs auf die Kunſt geblieben. Das helleniſche Leben, zumal in ſeinem Geiſtesmittelpunkte in Athen, hatte die alten feſten Bande ſittlicher Zucht gelockert, die Schranken frommen Glaubens vielfach durchbrochen, die Empfindungsweiſe und das Gemeingefühl der Menſchen verändert. Sinnlichkeit und leidenſchaftliche Erregung, mit gröſserer Weichheit des Empfindens gepaart, begannen im Leben wie in den Künſten das Verlangen nach Genuſs, die Begier nach Bewegungen des Gemüths zu ſteigern. Im Staatsleben trat an die Stelle der erhabenen, ruhigen Geſtalt eines Perikles ein Geſchlecht von wilden Volksführern und Schmeichlern des Demos. Im ſocialen Leben ſteigt der Einfluſs der Frauen, deren Bildung, Geiſt und Lebenskünſtlerſchaft ſich auſserhalb der Ehe in der freien Lebensſtellung

der Hetären geltend macht. In den redenden Künſten zeigt ſich derſelbe Umſchwung. Der ſtrenge, ernſte, ethiſche Charakter weicht in Lyrik, Drama und Beredtſamkeit dem Prunk, der Leidenſchaft und dem pathetiſchen Affect ſowohl nach Seiten des Inhalts als der Darſtellung. Als gälte es, möglich raſch ſich ganz und völlig auszuleben, ehe das macedoniſche Verhängniſs vorübergehend, und das im Weſten langſam aufſteigende Ungewitter des römiſchen Fatums für ewig die ſchönſte Blüthe menſchlichen Daſeins, die Freiheit helleniſchen Lebens, begräbt, — ſo ſehen wir dieſes helleniſche Volk im kurzen Laufe eines Jahrhunderts alle Geſtaltungen des Lebens und der Kunſt, alle Evolutionen ſeines Könnens und Wiſſens vollenden. Und den Markſtein dieſer Entwickelung bildet der Mann, der den welterobernden Helden Alexander erzieht, der Denker, der das Leben, das Können und das Wiſſen des Hellenenthums zum Gedankenbilde erhebend abſchlieſst, Ariſtoteles.

Dies vierte Jahrhundert ſah auch die Vollendung der plaſtiſchen Kunſt durch das Dreigeſtirn jener groſsen Meiſter, Skopas, Praxiteles und Lyſippus, erreicht. Mit ihnen und ihren drei gewaltigen Vorgängern ſind die verſchiedenen Kreiſe der geſammten griechiſchen Plaſtik abgeſchloſſen. Wie ſich kampfluſtige Feldherren, keinen König über ſich erkennend, in die eroberten Provinzen theilen, ſo nahmen, nach eines Kunſtforſchers ſchönem Bilde, dieſe Genien, nicht ohne vielfachen Kampf unter und neben einander, ein jeder von dem, wohin ihn der Geiſt trieb, Beſitz. Der ſpätere umſpannte immer zugleich alle Idealkreiſe ſeiner Vorgänger, die nun Gemeingut geworden waren; aber er wuſste ſich auch noch eine eigene Provinz, in die keiner ſeiner Vormänner gedrungen war, zu erobern, in der er ſich ſelbſt eine ſtattliche Reſidenz erbaute.

Skopas erwählt ſich den Kreis des Bacchus und ſeines ſchwärmenden Gefolges von Bacchantinnen und Satyrn und vollendet das Ideal des Gottes, der, in ſüſsen Selbſtgenuſs

verſunken, über die wilde Ausgelaſſenheit der Weinluſt göttlich waltet. Er ſchafft das Ideal der Begleiterinnen des Gottes, der Bacchantinnen, in ſeinen von den Alten hochgefeierten Mänaden, den berühmteſten aller ſeiner Werke und zeigt wie im wildeſten Sturme der Begeiſterung, im Taumel feſtlicher Raſerei, die weibliche Geſtalt dennoch der Schönheit nicht entbehrt. Das Werk iſt verloren, aber noch geben einige Basreliefs *) eine Idee der Darſtellung. Unter ſeinen Meiſſelſchlägen wird das Meer lebendig in zahlloſen Wundergeſtalten von Nereiden und Tritonen, Meerpferden und Delphinen. Aber auch die groſsen Aufgaben der monumentalen Kunſt in der älteren Weiſe bemeiſterte er, indem er an dem von ihm erbauten Athenetempel zu Tegea, dem ſchönſten des Peloponnes, die Giebel mit der kalydoniſchen Eberjagd und dem Kampf des Achilleus und Telephos ſchmückte.

Praxiteles hinwiederum verſenkt ſich mit höchſter Begeiſterung in die berauſchende Fluth der weiblichen Schönheit und Anmuth, und vollendet das Ideal der meerentſtiegenen Göttin, der ſchaumgebornen Aphrodite.

Lyſippus endlich, Alexander's Zeitgenoſs, ſchlieſst den ganzen Kreis der helleniſchen Bildkunſt ab durch die Vollendung des idealiſchen Portraits, in der Darſtellung des gröſsten helleniſchen Heldenkönigs und ſeiner Siegesgenoſſen die Plaſtik überführend in den Bereich der vollen Wirklichkeit hiſtoriſchen Lebens.

---

*) Müller-Wieſeler I, 32, 140.

Skopas.

Die berühmte Marmorinſel Paros, das Vaterland jenes feinen, weiſsen, mildleuchtenden Marmors, den er ſpäter vorzugsweiſe zu ſeinen Schöpfungen wählte, war zugleich die Heimath und Geburtsſtätte des Skopas, wo ſein Name gewöhnlich geweſen ſein muſs; denn wir kennen noch aus der Zeit um 130 v. Chr. einen Bildhauer Ariſtandros, Sohn des Skopas, aus Paros. Auch er, wie ſeine groſsen Vorgänger, war Bildhauer und Baumeiſter zugleich, und der von ihm erbaute Minerventempel zu Tegea in Arkadien, in welchem er die drei Säulenſyſteme zu einem harmoniſchen Ganzen verbunden und die Giebelfelder mit Sculpturgruppen geſchmückt hatte, galt noch zu Pauſanias' Zeit als der gröſste und ſchönſte Tempel des ganzen Peloponnes.

Als bildenden Künſtler ſehen wir ihn während einer mehr als funfzigjährigen Thätigkeit (390 bis 340 v. Chr.) nach drei Richtungen hin wirkſam, theils gewiſſe Ideale der früheren Meiſter vollendend, theils die letzte und höchſte Vollendung anderer vorbereitend, während er nach einer dritten Seite hin, dem eigenen Genius folgend, eine Welt neuer Schöpfungen eröffnet. Seine Thätigkeit grenzt an das Unglaubliche. Während die Leiſtungen der früheren Meiſter und ihrer Schulen auch räumlich auf gewiſſe Gebiete beſchränkt blieben, finden wir Werke des Skopas durch ganz Griechenland, über die Inſeln bis nach Kleinaſien hin verbrei-

tet. Kaum von irgend einem der alten Künſtler beſitzen wir ein ähnlich reiches Verzeichniſs ſeiner Werke. Götter und Halbgötter, Heroen oder Thaten der heroiſchen Geſchlechter lieferten ihm die Vorwürfe ſeiner Kunſt, und neben den beſtimmten Idealen der groſsen Götter, Apollo und Ares, Aphrodite und Athene, werden uns unter ſeinen Schöpfungen auch ganze Gattungen idealer Weſen genannt, welche ſich um die individuellen Geſtalten der Aphrodite und des Apollo, des Poſeidon und des Bacchus als Gruppen verſammeln. Leider iſt uns, wenn wir von den Werken am Mauſoleum in Halikarnaſs abſehen, kein Original dieſer zahlreichen Werke erhalten, deren ſchönſte zum Theil in Rom zu Grunde gegangen ſind, wohin nach dem Berichte der Alten nicht weniger als ſieben ſeiner Hauptwerke von den römiſchen Kunſträubern zuſammengeſchleppt worden waren.

Zu den vielen Idealen, welche Skopas vollendete, gehörten: Ares der Kriegsgott, Heſtia, die Göttin des häuslichen Heerdes, und die Eumeniden, das perſonificirte Schreckniſs des Gewiſſens.

Der Mars Ludoviſi.

In ſitzender Stellung von koloſſaler Gröſse hatte Skopas, wie Plinius erzählt, ſeinen Kriegsgott geſchaffen, der ſpäter einen Tempel zu ſchmücken nach Rom verſetzt ward. Auf dieſes Werk zurück geht wohl die ſitzende Marsſtatue der Villa Ludoviſi*), während eine genauere Nachbildung auf einem Relief auf dem Conſtantinsbogen in Rom erhalten iſt**).

Das erſte Ideal des Kriegsgottes war aus der Schule des Phidias hervorgegangen. Alkamenes, ſo hörte Pauſanias, habe das Tempelbild des Gottes zu Athen geſchaffen, und wohl verträgt ſich dieſe Sage mit der Zeit des wilden pelo-

*) Müller-Wieſeler II, 23, 250. Lübke Fig. 129. S. 210.
**) Müller-Wieſeler I, 70, 383. Overbeck Fig. 77.

ponneſiſchen Krieges, in welcher dieſer Künſtler das Ideal des Kriegsgottes vollendete. Wir wiſſen nicht, in welcher Stellung und in welchem Charakter er ihn dargeſtellt. Von allen griechiſchen Götteridealen iſt keines ſo wenig beſtimmt als das des Kriegsgottes, und bei faſt allen Statuen, welche in unſeren Sammlungen für Bilder des griechiſchen Ares ausgegeben werden, iſt dieſe Bezeichnung mehr oder minder zweifelhaft. Man kann ſagen: die Bildung dieſes Gottes widerſtrebte eigentlich der griechiſchen Natur. Der Begriff eines Weſens, das den reinen Krieg perſonificiren ſollte, war für die griechiſche Kunſt zu abſtract und die Perſonification dieſer Idee zu wenig mit anderen Eigenſchaften gemiſcht, um ſich, wie dies bei der kriegeriſchen Minerva und der jagdliebenden Diana der Fall war, zu einem lebensvollen Individuum geſtalten zu können *). Kein einziger griechiſcher Stamm verehrte jemals den Ares als ſeinen Nationalgott, oder auch nur als einen der vorzüglichſten Schutzgötter. Erſt das ſoldatiſche Römervolk erwies dem Gotte des Krieges die Ehre, und erſt die griechiſchen Künſtler, welche für römiſches Bedürfniſs, für römiſche Weltanſchauung und Götterdienſt arbeiteten, haben den Mars als römiſchen Nationalgott, als Ahnherrn des weltbeherrſchenden Volkes dargeſtellt, und die Ideale des *Mars Gradivus,* des raſch wie zum Angriff vorſchreitenden Schlachtenlenkers, und des *Mars Stator* oder *Ultor,* der mit erhobenem Feldzeichen die wankenden Reihen der Krieger zum Stehen bringt, geſchaffen. Aber die ganze griechiſche Kunſtgeſchichte kennt kein Bild des Ares, deſſen Ruhm und künſtleriſcher Ruf bei den Hellenen gefeiert worden wäre, wie die Götterbilder des Jupiter und der Juno, der Minerva und des Apollo und des ganzen übrigen Kreiſes der zwölf groſsen Götter. Die helleniſchen Künſtler, die ihn bildeten, ſchufen ſein Ideal als das des Siegers, der vom Kampfe ausruhend, ſich des Friedens und der Ruhe erfreut. So ſehen

*) Feuerbach Plaſtik II, S. 38.

wir ihn auf einer herrlichen Gemme in Millin's mythologiſcher Gallerie (Taf. 40, 157), welche Feuerbach vermuthungsweiſe auf Alkamenes zurückgeführt hat, aufrecht ſtehend, nackt wie alle griechiſchen Heroen, nur den Rücken mit dem helleniſchen Kriegsgewande, der Chlamys, bedeckt. Männlicher und gedrungen kräftiger von Gliedern, als Apoll und Hermeſs, erſcheint er als der wahre Gott des edlen helleniſchen Heroenthums. Der Helm auf ſeinem Haupte zeigt den Kriegsgott, aber ſtatt der Waffe des Angriffs und Mordes trägt die gehobene Rechte eine Victoria, während die geſenkte Linke einen Oel- oder Lorbeerzweig hält.

In ähnlichem Geiſte faſste, wenn wir uns auf die erwähnten Werke verlaſſen können, Skopas das Ideal des Gottes auf. So iſt der Mars Ludoviſi ausruhend vom Kampfe gedacht, als friedlich beſchwichtigter Gott. Er ſitzt auf einem Felsblock, das linke Bein, deſſen Zehen auf einem am Boden liegenden Helm ruhen, iſt in die Höhe gezogen. Ueber dem Knie dieſes Beines liegen die Hände, die rechte über der linken, welche das Schwert hält. Der Gott iſt nackt gebildet, die Chlamys iſt auf den Sitz niedergeſunken, nur ein Ende hängt am linken Arm, während das andere über das rechte Bein oberhalb des Knies geſchlagen iſt. Das rechte Bein iſt weit vorgeſtreckt und drückt den Hauptcharakter der Figur, Bewegung in der Ruhe, vortrefflich aus. Die Formen der Glieder ſind ſchön, ohne den Ausdruck der Heldenſtärke zu beeinträchtigen, der über der ganzen jugendlich heroiſchen Geſtalt ergoſſen iſt. Heroiſch edel iſt auch der Ausdruck des herrlichen Hauptes. Der Gott iſt bartlos dargeſtellt, ſein Kopf nach rechts gewandt mit dem Ausdrucke eines Mannes, der nach ſchwerer Anſtrengung ſanft Athem ſchöpft. Darauf deutet auch der ſtark gebogene Rücken. Zu ſeinen Füſsen ſitzt in dieſer Gruppe ein Amor. Streit und Liebe ſind nach der alten griechiſchen Philoſophie die Schöpfer und Erzeuger aller Dinge, darum finden wir auch auf bedeutungsvolle Weiſe im griechiſchen Zwölfgötterſyſteme den

Gott des Streites mit der Göttin der Liebe zuſammengeſtellt. Spuren von etwas Abgebrochenem auf der linken Schulter der Statue haben die Herausgeber Winckelmann's vermuthen laſſen, daſs neben ihm urſprünglich noch eine Figur geſtanden habe, vielleicht eine Venus, deren Zuſammenſtellung mit Ares, wie wir ſpäter ſehen werden, beſonders in römiſcher Zeit ein Lieblingsgegenſtand der Kunſt war*). An dem Mars Ludoviſi ſind Naſe, beide Arme und rechter Fuſs ergänzt, an dem Amor Kopf, Arme und rechter Fuſs neu.

Ein franzöſiſcher Kunſtforſcher, Raoul Rochette, hat mit Unrecht die Deutung der Statue auf Mars bezweifelt und in derſelben einen Achill im Schmerze um ſeinen Patroklos ſehen wollen. Näher läge die Darſtellung eines Achill in zorniger Trauer über die ihm entriſſene Briſeïs. Derſelbe Kunſtforſcher findet in der Statue keinen Geſichtszug, der auf Mars paſſe, während Winckelmann und Feuerbach hier das einzig richtige Ideal des helleniſchen Kriegsgottes erblicken, wenn auch neuere Unterſuchungen den Mars Ludoviſi nicht ohne Wahrſcheinlichkeit mit Lyſippus und ſeiner Schule in Verbindung bringen. Auf ſolche Widerſprüche der Fachgelehrten muſs ſich indeſſen Jeder gefaſst machen, der die Erklärungsgeſchichte der alten Kunſtwerke einer vergleichenden Betrachtung unterzieht. Iſt doch unſer ganzes Wiſſen von der alten Kunſt und ihren uns erhaltenen Werken nur das Stückwerk eines Stückwerkes.

Von Skopas' ſitzender Heſtia, der Göttin des häuslichen Heerdes, welche ſpäter die Servilianiſchen Gärten in Rom ſchmückte, iſt ebenſowenig wie von ſeinen übrigen Götterſtatuen, ſeinem Bacchus, ſeiner Gruppe des Aesculap und der Hygiea, ſeiner Diana und Hekate irgend eine ſichere

*) Vgl. Ein Jahr in Italien III, S. 69 — 70. Geſ. W. XIII.

Nachbildung auf uns gekommen. Dagegen wiſſen wir, daſs er als der Schöpfer des Furienideals die furchtbaren Geſtalten der Aeſchyleïſchen Eumeniden aus den Entſetzen und Grauen erregenden Zerrbildern der älteren Kunſt und Dichtung zur Schönheit, wenn auch wohl zu einer erhaben ſchauerlichen Schönheit verklärte. Die Kunſtanſchauung und Empfindung der Zeit, aus welcher heraus Skopas und ſeine Zeitgenoſſen ihre Werke ſchufen, wollte, daſs die Götterſtatue zugleich ein »Agalma«, d. h. Schmuck und Ehrenbild, Freude und Wohlgefallen der Gottheit ſelber ſei. Man hielt es eben darum gleichſam für eine frevelhafte Bevortheilung, irgend einer Gottheit die Schönheit der Geſtalt abzuſprechen, welche allen Göttern als ſolchen gemein war. Dieſelbe fromme Scheu, welche den Namen der »Zürnenden«, der »Erinnyen«, in den der »Ehrwürdigen« und »Wohlgeſinnten«, der »Semnai« und »Eumenides«, verwandelte, hat auch die Hand des bildenden Künſtlers geleitet, und die Furienmaske des Aeſchylus mit dem Angeſichte einer ernſten, aber ſchönen Jungfrau vertauſcht *).

Dieſelbe Umgeſtaltung zum Schönen, welche als unabläſſiges Streben durch die ganze Kunſtentwickelung der Hellenen geht, mag um dieſelbe Zeit auch die Bildung der Meduſa erfahren haben.

Wir können noch jetzt dieſe Wandlung in einer Reihe von Darſtellungen verfolgen. Die älteſten derſelben, wie das Relief des ſelinuntiſchen Tempels, entſprechen noch ganz der uralten Vorſtellung von jenem entſetzlichen Weſen, deſſen Anblick der Sage nach zum Tode verſteinte. Die ſelinuntiſche Meduſa im Muſeum zu Palermo iſt noch völlig ein Fratzenbild. Das aufgedunſene, breitgequetſchte Geſicht mit weit geöffnetem Munde, vorgeſtreckter Zunge, hauerartigen Zähnen und rothgemalten Augen ſoll eben nur ein Bild geben von dem geſpenſtiſchen Grauenweſen der alten Sage.

*) Feuerbach a. a. O. S. 100.

Dem ähnlich gehalten ſind die Darſtellungen auf alten atheniſchen Münzen, das Gorgonenhaupt auf der Aegis alter Minervenbilder und auf Stirnziegeln. Bei dieſer Bildung konnte die raſtlos zum Schönen fortſchreitende Kunſt nicht verharren. Sie ruhte nicht, bis ſie auch das Bild des Entſetzens zum Ideal erhoben hatte. Wie ihr dies gelungen, zeigt ein Blick auf

die Meduſa Rondanini*)

in München, der höchſte Triumph der Plaſtik in der äſthetiſchen Auflöſung des Häſslichen. Der Schöpfer dieſes Werkes hat es ſich zur Aufgabe geſtellt, ein Bild zu geben von einer weiblichen Natur, die, edel angelegt, ſelbſt im tiefſten Falle noch die Erinnerung des urſpünglichen Adels in den feſt ausgeprägten Zügen bewahrt. Im Anblick dieſer erhabenen und ſchönen Geſichtsform begreift man erſt recht, welche Stufen die griechiſche Bildung und Kunſt erſteigen muſsten, um von dem rohen Wohlgefallen an der Darſtellung des Widerlich-Gräſslichen, wie es jenes frühere Zerrbild aufzeigt, ſich zu dem ſchauerlich reizenden Ideale furchtbarer Schönheit zu erheben. In dieſem Wunderwerke, das, den Zwieſpalt zwiſchen Tod und Leben, zwiſchen Schmerz und Wolluſt ausdrückend, einen unnennbaren Reiz auf den Beſchauer übt, iſt alles Schreckliche in den Ausdruck des Inneren gelegt, während die Züge, in den reinſten Formen behandelt, das Profil der edelſten weiblichen Bildung zeigen. Unſäglich ſchön fand Goethe beſonders das ängſtliche Starren des Todes ausgedrückt, unnachahmlich erhaben die Geſtaltung des Mundes, der ſich dem letzten entſchwindenden Lebensodem zu öffnen ſcheint. Die Schlangen ſelbſt ſchlingen ſich wie eine unheimliche Zierde durch die langwallenden Haare, — künſtlich zuſammengeringelten Locken vergleichbar, aus

*) Müller-Wieſeler II, 72, 912. Lübke Fig. 145.

deren Schatten das Antlitz, durch den gelblichen, halbdurchſichtigen, fleiſchfarbenen Ton des Marmors belebt, wie das blaſſe Entſetzen ſelber hervorſtarrt. Ein Hauch erſterbender Wolluſt ſtreitet in dieſen Zügen mit Hohn und Verzweiflung und vergeht im erſtarrenden Schmerze des Todes. Es iſt eben nicht die verſteinernde, ſondern die ſterbende Meduſa, ein Bild troſtloſeſten, halb wahnſinnigen Schmerzes. Die weitgeöffneten, herrlich geſchnittenen Augen ſtarren leblos ins Weite und auf der gedrückten, knochigen Stirn, wie um den verzogenen Mund ſcheint es wie ein verſteintes Zucken unſagbarer Todesqual zu ſchweben. Die Kunſt des Marmorarbeiters hat ſich an den ſcharf bezeichneten und dennoch äuſserſt zarten, weichen Formen des überlebensgroſsen Kopfes in ſolcher Feinheit und Vollendung bewährt, daſs man ihn mit einem ſchön geſchnittenen Edelſteine vergleichen kann. Dieſen ſchönſten aller Meduſenköpfe in Marmor kann Winckelmann unmöglich gekannt haben, als er in ſeiner Kunſtgeſchichte einem anderen Meduſenhaupte im Palaſt Lanti zu Rom den Preis ertheilte, das ſpäter ſein groſser Nachfolger Visconti für moderne Arbeit erklärte. Durchaus in demſelben Charakter gehalten, aber noch mehr gemildert im Ausdruck, iſt die ſchlafende Meduſa in der Villa Ludoviſi auf einer ſchildartigen Fläche im Hochrelief. Die ſonſt ſo ſtarren Augen ſind geſchloſſen, die Züge des edlen Antlitzes, umwallt von der Fluth des niedergeſunkenen, aufgelöſten Haares, ſind von unendlicher Schönheit; aber ſelbſt die Ruhe des Todes iſt nicht frei von dem dämoniſchen Grauen des vergangenen Schmerzes, deſſen Widerſchein noch auf den ſchönen Zügen ſpielt. Mir fielen bei ihrem Anblick die Worte Goethe's ein:

»Fürwahr, das ſind die Augen einer Todten
»Die eine liebende Hand nicht ſchloſs.«

Die aufgelöſten Haare haben etwas Weiches, Naſſes, wie bei einer Ertrunkenen; ſie hängen tief herab auf die Wangen und das Geſicht. Von Schlangen iſt keine Spur.

Die Vorſtellung von ihrer urſprünglichen, wunderbaren Schönheit geht übrigens durch den ganzen Mythus von der Gorgo-Meduſa hindurch. Es iſt eine tief traurige Sage von dem herben Neide der alten Götter gegen alle Herrlichkeit und Schönheit der Sterblichen. Die Königstochter Meduſa, ſo ſangen die alten Dichter, wagte ſich an Schönheit der Athene gleichzuſtellen, die dadurch zum Zorne gereizt, ſie in ein entſetzliches Ungethüm verwandelte. Nach einer anderen Wendung der Sage, welcher der römiſche Dichter Ovid folgt, war ihr Schickſal noch trauriger und unverdienter. Poſeidon, der wilde Gott, überwältigte die vielumworbene, ſchöne Königstochter im Tempel der jungfräulichen Athene, die, wie der Dichter ſingt, das keuſche Antlitz mit der Aegis bedeckte, um nicht den Frevel zu ſchauen. Ihr Strafgericht traf die Unſchuldige, da ihre Macht gegen den Schuldigen nicht ausreichte. Vor Allem preiſen die Dichter die Schönheit des Haares an der Meduſa vor ihrer Verwandlung, und noch heute iſt uns in einer farbigen Terracottamaske aus Sizilien ein Bild der ſchönhaarigen Meduſa erhalten, das zu den ſchönſten aller mir bekannten Darſtellungen gehört*). Es iſt ein jugendlicher weiblicher Kopf, ganz von vorn dargeſtellt, mit ſtark vergoldetem Haare und zwei daraus hervorſprieſsenden, hörnerartigen Auswüchſen und Flügelchen, welche, wie die Ohrgehänge, himmelblau bemalt ſind. Der Künſtler, der das Original dieſes überaus herrlichen Werkes ſchuf, wählte den Moment der beginnenden Verwandelung der ſchönen Jungfrau zur entſetzenden Schauergeſtalt. Ein erſtarrendes Erſchrecken hat ſich der Züge und beſonders der weitgeöffneten Augen bemächtigt und ſchon ſprieſst unter den goldenen Locken das Flügelpaar empor. Inwieweit dieſe Darſtellung in Zuſammenhang ſteht mit dem Meduſenhaupt auf goldener Aegis an der ſüdlichen Mauer der Akropolis, einem Geſchenke des Syrerkönigs Antiochos' IV. Epiphanes

*) Müller-Wieſeler II, 72, 917.

(175 — 164 v. Chr.), welches Pauſanias erwähnt, iſt nicht auszumachen. Aber ſicher haben wir in ſo ſpäter Zeit nicht mehr an das alte Grauſenbild der Meduſa zu denken, ſondern weit eher an das rührende und zugleich erſchütternde Bild jenes tragiſchen Geſchickes, das ihrer Götter neidiſches Walten über menſchliches Glück ſo oft verhängte.

Ein zweites Götterideal, welches Skopas vollendete, iſt das des Apollo, als Gott des Geſanges und Citherſpiels, des Apollo Citharödus.

In der Bildung dieſes Ideals hatte ihm beſonders ein trefflicher Künſtler, Pythagoras von Rhegium, vorgearbeitet, ein älterer Zeitgenoſs des Phidias und Myron, beiden Meiſtern, zumal dem letzteren, ebenbürtig von den Alten zur Seite geſtellt. Er hatte den Apoll für Theben zweimal gebildet, einmal als den muſenführenden Gott des Citherſpiels und Geſanges, und zweitens denſelben Gott als Erleger des verderblichen Pythodrachen. In der letzteren Statue hatte er den Grund gelegt zu jenen dramatiſch bewegten Apollobildern, deren vollendetes Ideal ſpäter der Meiſter des vaticaniſchen Apoll zum höchſten Gipfel göttlicher Majeſtät und Schönheit führte. Das Ideal des erſteren zu vollenden war dem Genie des Skopas vorbehalten.

In der Perſon des erhabenſten unter allen Söhnen des oberſten Gottes hatte das tiefſinnige Volk der Hellenen die Begriffe des Heiles und Verderbens in eins verbunden. Als Gott des Verderbens iſt er bewaffnet mit Pfeil und Bogen, den Waffen des Todes und der verheerenden Seuche. Aber wie dieſelben Waffen hinwieder als Mittel dienen zur Vernichtung verderblicher Ungeheuer und zur heilbringenden Beſtrafung menſchlichen Frevels, ſo erſcheint Apollo als Gott des Heiles durch die Kraft ſeiner die Natur durchdringenden Intelligenz oder durch den Anhauch höherer Begei-

ſterung, indem er als Arzt und Seher oder als Gott des Geſanges und der Muſik die Nacht des menſchlichen Geiſtes erhellt und die Schmerzen der Seele wie des Körpers löſt:

»Der Wunden ſchlägt, weiſs Heilung auch zu geben!«

Als Gott des Geſanges aber und des Citherſpiels faſste ihn die Kunſt der Griechen wieder in doppelter Weiſe auf, entweder in der Stille der Natur oder des Tempels ſein eigenes Gemüth beruhigend und erheiternd, oder als Chorführer des Olymp in feſtlichem Prachtgewande den Chor der Muſen leitend. In der letzteren Geſtalt hatte Skopas ſeinen Apollo Citharödus gebildet und durch lebhaftere Bewegung der Geſtalt und durch den Ausdruck höchſter Begeiſterung, die er ſeiner Schöpfung verlieh, das Ideal dieſer Darſtellung des Gottes zur Vollendung erhoben. Von dem Vorgebirge Actium oder aus dem Heiligthume der Nemeſis in Rhamnus, entführte ſie der Sieger in dem Kampfe, der um die römiſche Weltherrſchaft geſchlagen wurde, nach Rom, wo ſie in dem von Auguſt erbauten Tempel als *Apollo Palatinus* neue Verehrung genoſs. Dieſe Apolloſtatue des Skopas iſt es, von der der römiſche Dichter Properz uns eine kurze, aber treffende Beſchreibung in dem Gedichte hinterlaſſen hat, in welchem er ſeiner Geliebten den Eindruck beſchreibt, den das herrliche Tempelgebäude am Tage der Eröffnung auf ihn machte (Eleg. II, 31):

An Cynthia.

Warum ſo ſpät ich komme? — Die goldene Halle des Phöbus
Oeffnete heute dem Volk Cäſar's des Groſsen Gebot,
Ganz in herrlicher Pracht auf puniſchen Säulen geſtützet.
Zwiſchen den Säulen gereiht, Danaos' Töchter zu Hauf:
Ueber dem Giebel dahin zog Sol mit ſeinem Geſpanne,
Elfenbeinernen Schmucks ſtrahlten die Flügel der Thür —
Auf dem einen der galliſche Schwarm vom Parnaſſos geſchmettert,
Auf dem andern zu ſchau'n Tantalus' blutiges Haus —
Zwiſchen der Mutter ſodann läſst ſchallen und zwiſchen der Schweſter
Phöbus im langen Gewand ſelber das heilige Lied.
Schöner erſchien, als der Pythier ſelbſt, der marmorne Gott mir,
Der ſein feſtliches Lied hauchte zum ſchweigenden Spiel.

Von dieſem Meiſterwerke des Skopas, das den römiſchen Dichter entzückte, können uns unter den erhaltenen Darſtellungen des Apollo beſonders zwei eine nähere Vorſtellung geben. Es ſind der Apollo Citharödus des Pio-Clementiniſchen Vaticanmuſeums in Rom und eine Koloſſalſtatue deſſelben Gottes in München.

Der Apollo Citharödus des Vatican*),

auch Apollo Muſagetes (der Muſenführer) genannt, eine Statue wenig über Lebensgröſse. Er iſt dargeſtellt in dem langen, bis zum Boden niederfallenden, reichgefalteten Gewande, wie es das Coſtüm der griechiſchen Bühne war. Von den Schultern, auf denen ſie mit je einem Knopfe befeſtigt iſt, flieſst die Chlamys gleichfalls bis zu den Füſsen hinab. Unter der Bruſt umſpannt ein breiter Gürtel die Gewandung. An einem Bande über der Bruſt hängt an der linken Seite die Cither, deren Saiten die Finger berühren, während der Gott, den Blick des lorbeerumkränzten Hauptes mit dem Ausdruck der Begeiſterung nach oben gerichtet, die blühenden Lippen zum Singen leiſe geöffnet, vorzutreten ſcheint. Es iſt, als habe der Künſtler den Moment gefaſst, wo die rhythmiſche Bewegung der Geſtalt in die Ruhe des vortragenden Sängers ſchwunghaft übergeht. Wir glauben dieſelbe himmliſche Erſcheinung zu erblicken, wie ſie der römiſche Dichter in ſeinen Träumen ſah, als ihm Apollo Troſt und Linderung ſeiner Herzensqualen verkündete. Und ſicher ſtand vor den Augen des Dichters dieſe Geſtalt des griechiſchen Meiſsels, wenn er des nahenden Gottes Schönheit beſchreibend ſingt:

»Siehe, da ſchien, die Schläfe bekränzt mit ſittigem Lorbeer,
»Eines Jünglings Geſtalt meinem Gemache zu nahn!
»Lang umwallend Gelock umfloſs den erhabenen Nacken,
»Purpurfarbiger Schein färbte die Lilienhaut. — —

*) Müller-Wieſeler I, 32, 141 a. Lübke Fig. 99.

»Bis zu den Ferſen herab, ſo erſchien mir, wallte der Mantel,
»Denn ein ſolches Gewand deckte den herrlichen Leib.
»Kunſtreich geformt auch ſchwebte, vom Gold hellſchimmernd und Schildpatt,
»Links zur Seite die lauttönende Lyra herab.
»Dann in die Saiten ſogleich mit dem elfenbeinernen Plectrum
»Griff er, es hauchte ſein Mund himmliſche Töne hervor.«

Dieſe Beſchreibung paſst vollkommen auf unſere Statue; und doch iſt dieſelbe höchſt wahrſcheinlich eine ſehr ſpäte Copie des Originales des Skopas, eine Copie, die früheſtens der neroniſchen Zeit angehört. Wir wiſſen, daſs dieſer Kaiſer als Citherſpieler und Sänger auftrat, daſs er ſich in Marmor und auf Münzen als Apollo Citharödus bilden lieſs, und es iſt mehr als wahrſcheinlich, daſs die Künſtler, denen dieſe Aufgabe zufiel, in einem Zeitalter voll Geſchmack, Kunſtkenntniſs und Kunſtſinn ſich in ihren Darſtellungen dem berühmteſten Originale dieſer Apollogeſtaltung anſchloſſen. Ueber den Ausdruck des Kopfes giebt Anſelm Feuerbach den beſten Aufſchluſs durch eine Vergleichung mit dem belvederiſchen Apoll, dem dieſe Statue ſonſt in mehreren Punkten, wie in der vorſchreitenden Stellung und in dem Schwunge, der durch die ganze Geſtalt bebt, verwandt erſcheint. »Die Bildung des Kopfes iſt idealiſch ſchön — aber es iſt nur Empfindung und bloſs Empfindung, was in dieſem Kopfe ſich ausſpricht; nur ihr zur Behauſung iſt dieſe Bildung geformt. Kein Gegengewicht von Ernſt und Hoheit, Geiſt oder Kraft, alles nur Citharödenverzückung. Dieſer Apoll iſt eben nur begeiſterter Lautenſpieler. Sein Haupt, des geiſtigen Anflugs, welcher die Empfindung ihm mittheilte, beraubt, und auf die bloſse Form zurückgeführt, müſste ihn in ſeiner ganzen Nichtigkeit und Leerheit zeigen. Wie anders dagegen der belvederiſche Apollo! Dieſes Angeſicht würde, auch in den Zuſtand der tiefſten Ruhe verſetzt, noch Kraft und Leben athmen, und in der Stärke des Affects iſt weder der ſtille Ernſt des Todbringers, noch die Anmuth des ſchönſten Götterjünglings, oder die ſicher beſonnene Kraft des Ferntreffers untergegangen. Mit einem leiſen Fingerdrucke

auf die Lippen, mit einem Striche der Hand über die Brauen wäre das Antlitz eines ſonnenlenkenden Phöbus Apollo hergeſtellt, deſſen ſich kein Phidias zu ſchämen brauchte.«

Gewiſs iſt dieſe Einſeitigkeit und Weichlichkeit des Kopfes nicht dem Original des Skopas zuzuſchreiben. Sie kommt vielmehr auf Rechnung des Copiſten und des Geſchmackes der Zeit, für die er arbeitete.

An dem einen Arme der Lyra befindet ſich ein Basrelief, die Strafe des Marſyas darſtellend. Wir ſehen alſo, daſs die Worte Tibull's, der auch die Leier »ein Werk ſeltener Kunſt« nennt, nicht Phraſe ſind. Solcher Bildſchmuck an den Saiteninſtrumenten der Alten war Sitte, und Lucian ſchildert eine Lyra, auf welcher Apollo, Orpheus und die Muſen als Gruppe dargeſtellt waren.

Der Apollo Barberini in München.

Früher die Barberiniſche Muſe genannt, weil Winckelmann in dieſer, damals im Palaſt Barberini zu Rom befindlichen, neun Fuſs hohen Koloſſalſtatue eine Muſe zu erkennen glaubte. In der That hat der Geſammtcharakter der Geſtalt etwas zwiſchen beiden Geſchlechtern Schwankendes, das auf den erſten Blick irre führen kann. Dennoch iſt bei genauerer Betrachtung der Charakter der Apollobildung in dem groſsartig ſchönen Kopfe, obſchon derſelbe durch ſchlechte Reſtauration gelitten hat, nicht zu verkennen. Das Haar iſt geſchmackvoll, faſt in der Art wie beim vaticaniſchen Apoll, in eine Schleife aufgebunden, doch erinnern die langen, auf die Schultern herabfallenden Locken noch an die frühere Weiſe. Das lange, gegürtete Sängergewand, über welchem die an beiden Schultern befeſtigte Chlamys auf den Rücken herabhängt, flieſst in einfach ſtrenger, groſsartig behandelter Faltung zu den Füſsen nieder. Die Leier in der Linken, das Plectrum in der Rechten, den mit hoher Sandale bekleideten, rechten Fuſs in ruhender Stellung, den linken, zurückſtehen-

den zum Schritte gehoben, ſcheint der Gott in unbeſchreiblicher Majeſtät dem Beſchauer entgegenzutreten und dann innezuhalten, um das Wort des Bittenden zu vernehmen. Dieſe Darſtellung iſt ſo recht geeignet, uns die Würde und Anmuth eines Tempelbildes aus der vollendeten Zeit antiker Kunſt zu vergegenwärtigen; und in der That ſprechen auch mehrere Umſtände: die Koſtbarkeit des (pariſchen) Marmors, die koloſſale Gröſse, die minder ſorgfältig ausgeführte Rückſeite und die, den Tempelbildern vorzugsweiſe eigenen, eingeſetzten Augen, von Wimpern aus Erz umgeben, dafür, daſs wir in dieſer Statue wirklich ein altes Tempelbild vor uns haben. Winckelmann hielt ſie für ein Werk des alten Meiſters Ageladas, aus deſſen Schule Phidias und Myron hervorgingen. Auch die Erklärer Winckelmann's und Anſelm Feuerbach achteten ſie für ein Werk der nächſten vorperikleiſchen Zeit, während ein neuerer Kunſtforſcher ſie in die römiſche Zeit hinabrückt*). Solche Verſchiedenheit der Anſichten iſt indeſſen erklärlicher und minder unerfreulich, als die Widerſprüche des Urtheils über den künſtleriſchen Werth alter Bildwerke, denen wir gleichfalls bei den Kunſtrichtern begegnen. Denn während Männer wie Visconti und Feuerbach in dem Apollo Citharödus des Vatican ein bewunderungswürdiges Werk des erhabenen Stils erblickten, nannte der Däne Zoëga dieſe Statue ein in jeder Hinſicht mittelmäſsiges und unangenehmes Werk.

Kaum irgend ein Gott iſt von den Griechen ſo häufig und in ſo ununterbrochener Reihenfolge gebildet worden, als Apollo. Von den urälteſten ſagenhaften Zeiten bis herab auf den unbekannten Meiſter, der im Belvederiſchen Apollo die Majeſtät des Pythotödters zum vollendeten, ewig bewundernswürdigen Ideal erhob, erſcheint in unſeren hiſtoriſchen Nachrichten kaum ein einziger namhafter Künſtler, von deſſen Hand das Alterthum nicht wenigſtens ein oder mehrere

*) H. Brunn Geſch. d. griech. Künſtler I, S. 223.

Apollobilder beſeſſen hätte. Onatas, Kanachos, Kalamis, Phidias und Pythagoras, Polyklet und Myron, Skopas, Praxiteles und Lyſippus bilden mit vielen anderen hier eine glänzende Reihe. Was wir heute in unſeren Muſeen bewundern, ſind ſpärliche, trümmerhafte Reſte, geſchaffen von namenloſen Künſtlern. Selbſt der Name des Meiſters, der den Belvederiſchen Apollo erſchuf, iſt nirgends genannt, ja auch von den Agaſias, Glykon und Apollonios, deren Namen nur durch die Inſchriften des Borgheſiſchen Fechters, des Hercules Farneſe und des vaticaniſchen Torſo erhalten ſind, ſchweigt alle hiſtoriſche Ueberlieferung. Und wenn wir vor dieſen Werken und vor den eben beſchriebenen Apollobildern bewundernd und ſtaunend ſtehen, müſſen wir da nicht mit dem groſsen Visconti einſtimmen, wenn er einmal klagend in ſolchem Falle ausruft: *E che saranno mai stati i Prassiteli, gli Scopa, i Lisippi, degli elogj de' quali ridondano tutti i classici*)!*

Das gröſste Werk des Skopas aber war

Der Triumphzug des Achilles.

Der Römer Plinius, der es ſelbſt noch in Rom ſah, berichtet davon: »In der höchſten Schätzung ſteht jene zahlreiche Gruppe von Meergeſtalten, welche ſich im Flaminiſchen Circus an dem Tempel des Cn. Domitius befindet: Neptun ſelbſt mit der Thetis und dem Achilles, Nereiden auf Delphinen, Wallfiſchen und Hippokampen reitend, umſchwärmt von Tritonen und dem Chor des Phorkys und zahlreichen anderen Meeresungethümen, Alles von ein und derſelben Hand gearbeitet, ein herrliches Werk, auch wenn es das einzige eines ganzen Lebens geweſen wäre.«

---

*) »Und was müſſen erſt die Praxiteles, die Skopas und Lyſippus einſt geweſen ſein, von deren Lobe alle alten Schriftſteller begeiſtert überſtrömen!«

Gewifs ein Seeftück ohne Gleichen mufs es gewefen fein, dies gröfste Meeresgruppenwerk der alten Welt! Und mit wie genialem Griffe hatte der fchöpferifche Geift des Skopas hier das Sujet gewählt, in welchem göttliche Würde, weiche Anmuth, Heldengröfse und Schönheit, trotzige Gewalt und üppige Fülle eines urkräftigen Naturlebens zu fo wunderbarer Harmonie vereinigt find, dafs fchon der blofse Verfuch, die Gruppe im Geifte der alten Kunft uns vorzuftellen, Genufs und Freude gewährt. Anfelm Feuerbach hat diefen Verfuch gemacht: »Der erfte der griechifchen Helden vor Troja, der göttergleiche Achilles, hatte, da die Wahl ihm freiftand, einen frühzeitigen, glorreichen Tod einem friedlich langen, aber ruhmlofen Leben vorgezogen. Nun war feine Heldenbahn gefchloffen; und feine göttliche Mutter, die filberfüfsige Thetis, erfcheint, um ihn nicht in das Reich der Schatten, fondern nach Leuke, der feligen Meeresinfel, zu geleiten. Dahin geht der Weg durch die Meeresfluthen, und der Herrfcher Pofeidon felbft macht dem Helden und feiner göttlichen Mutter Bahn. Alle Nereiden fchliefsen fich an, die Waffenftücke des Achilles, Schwert, Helm und Schild, vielleicht auch die Leier tragend, als Symbol des früh gefchloffenen Heldenlebens. Nun wird das ganze Meer lebendig; Tritonen tauchen aus der Tiefe auf, alle Wundergebilde des purpurnen Abgrundes kommen zum Vorfchein, Delphine und Hippokampen bilden eine lebendige Brücke vom trojifchen Geftade bis zur Leukeinfel, und der göttliche Leichenzug wird zum feftlichften Triumphzuge, vergleichbar dem fchwärmenden Jubelzuge des fiegreichen Dionyfos in der Mitte feiner jauchzenden Satyrn und Mänaden. Schon die blofse Aufgabe, diefe Maffe verfchiedenartigfter Geftalten nur plaftifch zu ordnen, war des gröfsten Künftlers würdig. Man mufs fie fich in mehrere Gruppen, welche auf eigenen Bafen ftanden, gefondert denken. In der Mitte auf einer Bafis vereinigt Neptun in koloffaler Gröfse, der Centralpunkt und die erhabenfte Geftalt der ganzen Statuenmaffe, neben ihm links

und rechts Achill und Thetis, alle drei vielleicht getragen von einem Muſchelwagen, deſſen vier Seeroſſe nach beiden Seiten auseinanderſprengten. Hierauf folgten zur Linken und Rechten dieſer Mittelgruppe auf zwei langen Untergeſtellen, wieder in zwei Gruppen vertheilt, die Nereiden mit den Waffenſtücken des Achilles. An dieſe ſchloſſen ſich auf beiden Seiten zwei neue Gruppen, die Tritonen, wieder mit Meernymphen und Seeungeheuern vermengt; — und endlich, die beiden Enden oder vielmehr die Anfangspunkte bildend, in kleinerem Maaſsſtab wieder phantaſtiſche Seethiere, mit Muſcheln und Pflanzen zu allerhand bedeutſamen, dem Auge wohlgefälligen Arabesken verſchlungen.«

Den Geiſt der Compoſition zeigt uns am beſten das Marmorrelief der Münchener Glyptothek *), die Originalarbeit eines geiſtreichen, griechiſchen Meiſters, vielleicht von demſelben Tempel, den die Skopaſiſchen Giebelgruppen ſchmückten und aus ſeinem Atelier hervorgegangen.

Nur entferntere Nachklänge dieſes groſsartigen Werkes, durch welches Skopas hier mit Myron in der Bildung einer phantaſtiſchen Thierwelt, dort mit den lebensvollen und figurenreichen Tempelſculpturen aus der Schule des Phidias wetteifernd in die Schranken trat, ſind uns in zwei Reliefs des vaticaniſchen Muſeums erhalten. Das eine zeigt eine Nereidengruppe mit den Waffenſtücken des Achill, das andere ein buntbewegtes Gemiſch von Tritonen, Nereiden und Meeresungeheuern. Auch die ſchöne Statue einer Nereide in Florenz gehört dahin, und man kann ſagen, daſs Skopas in ſeinem Werke das Urbild geſchaffen hat für alle jene zahlreichen Vorſtellungen auf griechiſchen und römiſchen Sarkophagen, auf Wand- und Gemmenbildern, in welchen Nereiden, von Delphinen und anderen Meerthieren getragen, als Symbol des Todes und einer glücklichen Fahrt nach dem Lande der Seligen aufgefaſst werden.

*) Lübke S. 174. 175. Fig. 100 — 105.

Ueber alle helleniſchen Lande, weit nach Aſien hin war der Ruf des Künſtlers gedrungen. Er war ſchon dem Greiſenalter nahe, als ihn die Königin Artemiſia von Karien nach Halikarnaſs berief, um dort mit anderen berühmten Meiſtern das Prachtgrab ihres 353 v. Chr. verſtorbenen Gatten, des Königes Mauſolus, herzurichten, von dem bekanntlich alle ähnlichen Denkmäler ihren Namen erhalten haben. Skopas führte die Oberleitung des Baues, deſſen Architekt, zugleich an der plaſtiſchen Ausſchmückung betheiligt, Pythis war, und ſchmückte ſelbſt die Oſtſeite des Baues mit plaſtiſchen Werken, während er die übrigen Sculpturarbeiten anderen Meiſtern, Timotheos, Bryaxis und Leochares, zur Ausführung überliefs.

Schon 1522 hatten die Johanniterritter zum Schmuck ihrer feſten Burg in Budrun, auf der Stelle des alten Halikarnaſs gelegen, vierzehn Reliefplatten von dieſem Wunderbau verwandt. Obgleich ſie dort Allen ſichtbar angebracht waren, blieben ſie der wiſſenſchaftlichen Welt doch durch Jahrhunderte unbekannt. Bekannt ſind ſie erſt geworden, ſeit ſie Lord Stratford de Redcliffe 1846 nach London brachte, wo ſie bald durch drei weitere Platten vermehrt wurden, welche Frau Mertens-Schaaffhauſen zu Genua in der Villa di Negro entdeckte. Da entſchloſs ſich die engliſche Regierung dieſen werthvollen Beſitz durch Nachgrabungen an Ort und Stelle womöglich zu vergröſsern. Seit 1856 wurden dieſelben unter der kundigen Leitung C. T. Newton's in gröſstem Maaſsſtabe betrieben. Von dem groſsartigen Erfolge giebt ein Prachtwerk*) Zeugniſs. Auſser zahlreichen Bruchſtücken der Frieſe, welche die Zugehörigkeit der ſchon bekannten Platten, an der man gezweifelt hatte, bewieſen, ſind auch eine bedeutende Menge von ſtatuariſchen Reſten zu

*) C. T. Newton *A history of discoveries at Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*. London 1862. Vergl. G. Kinkel Moſaik zur Kunſtgeſchichte. Berlin 1876, S. 107 ff. Abbildungen bei Overbeck Fig. 85. 86 a — n. II, S. 68 f. Lübke Fig. 120 — 123. S. 198 f.

Tage gefördert worden und ist es nun erst möglich, sich eine Vorstellung von dem Gebäude selbst zu bilden. Dasselbe bestand aus einem mächtigen Unterbau von Quadern, darüber dann ein von Säulen umgebener Tempel, eine Stufenpyramide bildete das Dach, gekrönt von einem kolossalen Viergespann. Das Ganze hatte, bei einer Höhe von 140 Fuss, 440 Fuss Umfang. Leider ist nicht mehr auszumachen, wie die zahlreichen Rundarbeiten, Thiere, meistens Löwen, Einzelstatuen, Gruppen, Reiterbilder, und die Reliefs an dem Bau angebracht waren: ihre unglaubliche Anzahl beweist nur die ganz aufserordentliche Pracht der Ausstattung. Die massenhaften Bruckstücke von Statuen sind sämmtlich geeignet, uns den höchsten Begriff von der künstlerischen Begabung der an diesem Werke schaffenden Meister zu geben, in Conception, wie Ausführung stehen sie auf der Höhe der griechischen Plastik der besten Zeit. Wenn die Friesplatten zuweilen eine abschätzigere Beurtheilung erfahren haben, so ist daran die oft nachlässige, ja ungeschickte Ausführung Schuld: an Kühnheit und Reichthum der Erfindung werden sie von keinem antiken Sculpturwerke übertroffen. Offenbar haben sich die hier schaffenden Künstler begnügt, für diese mehr ornamentalen Sculpturen nur kleine Modelle herzustellen, die Ausführung untergeordneten Arbeitern überlassend.

Praxiteles.

Praxiteles, der etwas jüngere Zeitgenoſſe und Geiſtesverwandte des Skopas, war ein geborner Athener. In ſeiner Familie war die Kunſt erblich: es iſt höchſt wahrſcheinlich, daſs es einen älteren Praxiteles gab, den Groſsvater des berühmten, von dem eine Gruppe der Demeter, der Perſephone und des Jakchos erwähnt wird. Jedenfalls gab es zwei Künſtler des Namens Kephiſodotos, von denen der eine der Sohn des berühmten Praxiteles war, der ältere, welcher im Anfang des 4. Jahrh. v. Chr. blühte, nach der in griechiſchen Familien herrſchenden Sitte den Enkel nach dem Groſsvater zu nennen, faſt mit Sicherheit als Vater des Praxiteles bezeichnet werden kann. Dieſer ältere Kephiſodot ſteht alſo auf der Grenzſcheide zwiſchen der erhabenen Kunſt des Phidias und ſeiner unmittelbaren Schüler und den mehr anmuthigen und pathetiſchen Schöpfungen des Skopas und Praxiteles. Und ſo zeigt ihn uns in der That ein Werk, welches durch Brunn's glückliche Combination als getreue Nachbildung einer Arbeit des älteren Kephiſodot erwieſen iſt. Es iſt eine Statue in der Münchener Glyptothek, welche man früher Leukothea, jetzt richtig Eirene mit

dem Plutoskinde *) nennt. »Die Innigkeit und milde Wärme, mit welcher in dieſer Compoſition das zarte Verhältniſs zwiſchen der mütterlichen Pflegerin und dem Kinde ausgedrückt iſt, entſpricht dem Kunſtprincip der neuen Periode; andererſeits weiſt der hohe Ernſt der Auffaſſung, die Gemeſſenheit und Abgewogenheit des Vortrages, welche die Grenzen des Monumentalen ſtreng einhält, auf die vergangene Periode des hohen Stils zurück.«

Das Leben des groſsen Praxiteles fällt in die Zeit zwiſchen dem Ausgange des peloponneſiſchen Krieges und dem Aufgange der Heldenlaufbahn Alexander's des Groſsen, genauer in die Zeit von 355 — 334. Seine Jugend ſah die höchſte Geiſtesblüthe Athens in ſeinen groſsen Denkern und Dichtern; ſein Alter erlebte den Fall griechiſcher Freiheit bei Chäronea. Der göttliche Plato, der Denker der Schönheitsgeheimniſſe, mit den Schülern der Akademie, die groſsen Redner, Antiphon und Iſäus, Iſokrates und Demoſthenes, Ariſtophanes, der gröſste komiſche Dichter, waren ſeine Zeitgenoſſen. Die Maler Zeuxis und Parrhaſios, Timanthes und Pauſon, die Vorläufer des Apelles, jenes Rafael der hellenischen Welt, ſtanden ihm zur Seite, und der jugendliche Apelles ſelbſt wetteiferte mit dem alternden Meiſter in der Darſtellung von deſſen Lieblingsideal, der dem Meere entſteigenden Aphrodite Anadyomene. In ſeiner eigenen Kunſt aber umgab ihn ein reicher Kranz trefflicher Meiſter des Erzguſſes und der Marmorbildkunſt. Weit über ein viertelhundert Namen ſind uns von den alten Schriftſtellern aufbewahrt, unter ihnen nicht wenige Athener, viele hochberühmt durch herrliche Werke, aber keiner, der ihm den Ehrenplatz ſtreitig gemacht hätte, den ihm das geſammte

*) D. h. der Frieden mit dem Reichthum. Abgeb. Overbeck Fig. 76. II, S. 10: dort auch die atheniſche Münze, welche die Entdeckung herbeiführte. Lübke Fig. 98. Die weibliche Figur hielt urſprünglich ein Scepter, in der Linken auſser dem Kinde ein Füllhorn, welches das Kind mit ſeiner Linken umfaſste.

Alterthum anwies als Haupt der neuen Kunſtſchule ſeines Jahrhunderts, als »Meiſter der Schönheit«.

Wir wiſſen wenig oder nichts von ſeinem äuſseren Leben. Hundert Jahre waren ſeit Phidias verfloſſen, ſo reich an groſsen Künſtlern und herrlichen Kunſtwerken, wie nie wieder ein Jahrhundert geweſen iſt in der Menſchengeſchichte, als Praxiteles auftrat, der zweite Phidias der griechiſchen Kunſt, der Phidias der vollendeten Anmuth und Schönheit des Marmorbildes. Darum ſtellt ihn auch der feinſinnige römiſche Dichter Properz mit Phidias zuſammen in dem bekannten Gedichte, wo er die gröſsten, und doch in ihrer Art verſchiedenſten Meiſter griechiſcher Kunſt aufzählt:

»Prangt nicht Phidias' Zeus in elfenbeinernen Formen?
»Eignet des Marmors Kunſt nicht ſich Praxiteles an?« —

Die Schönheit, welche zur Liebe reizt, war die Aufgabe, die Praxiteles ſich und ſeiner Kunſt ſtellte, und auf die ihn zugleich der nach ſchönem Sinnengenuſs verlangende Geiſt ſeiner Zeit hinwies. So vollendete er die Ideale der Aphrodite und des Eros, der Liebesgöttin und ihres allmächtigen Sohnes, wie er das Ideal des Bacchus und ſeiner Begleiter, der Silene und Satyrn, vollendete, und ſelbſt die herbe Strenge und Hoheit des Ideals der Artemis und des Apollo zu jugendlicher Schönheit und Anmuth neu verklärte. Aber Liebe iſt nimmer ohne Leidenſchaft und Leiden; und derſelbe Meiſter, der die himmliſche Milde und Süſsigkeit einer Aphrodite und den heiterſten Lebensgenuſs in der Idealgeſtalt des ſchwärmenden Dionyſos und ſeiner luſterfüllten Genoſſen ins Leben rief, er vermochte auch die höchſte Leidenſchaft und das tiefſte Weh des Menſchenherzens in dem Jammergeſchick der Niobe als ewig rührende marmorne Klage auszuſprechen in jenem groſsen Werke, deſſen Tragik noch nach Jahrtauſenden die Herzen der Beſchauer rührt und erſchüttert.

Praxiteles war zugleich Erzgiefser und Marmorbildner. Aber der Marmor war fein eigentliches Element; und wenn er fchon im Erzguffe den Beften gleich kam, fo übertraf er doch, um mit einem Alten zu reden, im Marmor fich felbft. Er gab diefem Zweige der Bildkunft die letzte und höchfte Vollendung. Was die alten Kunftrichter als das eigentliche Wefen und höchfte Verdienft feiner Schöpfungen ausfprechen, und was wir noch heute in den erhaltenen Copien und Nachahmungen feiner Werke bewundern, den lebendigen Ausdruck der Seelenzuftände des Affectes und jene hinreifsende Wahrheit der Körperlichkeit in ihrer äufseren Erfcheinung, — das konnte Praxiteles nur dadurch erreichen, dafs er dem Marmor vor der Bronze den Vorzug gab. Der Marmor entfpricht nämlich, wie ein neuerer Kunftforfcher treffend bemerkt *), durchaus diefer Behandlung der Form, welche den Ausdruck höchfter Anmuth und Weichheit menfchlicher Leibesbildung hauptfächlich durch die naturgetreue Darftellung der Oberfläche des Körpers, namentlich der verfchiedenften Nüancirungen der Haut und der zwifchen Haut und Fleifch gelagerten Fetttheile erftrebt, durch welche die für das Auge faft unmerkbaren Uebergänge zwifchen den einzelnen Maffen fich bilden. Praxiteles wie Skopas fahen fich darum vorzugsweife durch ihr Streben felbft auf den Marmor hingewiefen. Denn während die fpröde, undurchfichtige Bronze weit mehr geeignet ift, jede Form in ihren ftrengften und feinften Umgrenzungen hervortreten zu laffen, vermag nur der Marmor wegen der Durchfichtigkeit feiner Oberfläche jene feine Abftufung von Licht und Schatten wiederzugeben, durch welche die Rundung und Fülle der Formen, die Verbindung der Flächen in leifen Uebergängen, der Wirklichkeit täufchend nachgebildet werden. Nur im Marmor ift es möglich, die Form der lebensthätigen Theile, welche im Leben felbft durch die Umhüllung der Haut hin-

*) Brunn Gefchichte der griechifchen Künftler I, S. 353. 354.

durchſcheint, auch im Kunſtwerk durch die Weichheit der Oberfläche durchſchimmern und gleichſam ahnen zu laſſen. Und eben deshalb, weil Praxiteles wirklich den Marmor zu dem Zwecke lebensvollſter Illuſion und Naturnachahmung benutzte, wird uns auch die Nachricht erklärlich, daſs er den gröſsten Werth auf die geſchickte Färbung (*circumlitio*) ſeiner Statuen gelegt habe. Denn wenn es ſich auch dabei nicht um eigentlichen maleriſchen Effect handeln konnte, ſo war doch der Zweck dieſer Bemalung kein anderer, als die Abſicht: das Weiche, Fettſcheinende des Marmors durch das Einbrennen oder Einreiben eines Wachsfirniſſes zu erhöhen. Wir wiſſen, daſs ein ausgezeichneter Maler, Nikias, dem Praxiteles bei ſeinen beſten Werken dieſe künſtleriſche Hülfe leiſtete, und von Praxiteles ſelbſt wird erzählt, daſs er die von Ariſtides erfundene Kunſt der enkauſtiſchen Malerei durch eine neue, nicht näher bekannte techniſche Erfindung vervollkommnete.

Unter allen von Praxiteles geſchaffenen Idealen iſt keines berühmter, als das der Liebesgöttin und ihres Sohnes. Mit ihnen alſo beginnen wir am Füglichſten die Schilderung der von ihm ins Leben gerufenen Kunſtgeſtalten.

Aphrodite.

Das Element des Waſſers galt den alten helleniſchen Weiſen als Urſitz und Mutter alles Lebens. Aus dieſem Urquell alles Seins lieſsen darum die Dichter deſſelben Volkes die Göttin der allmächtigen, allſchaffenden Liebe hervorgehen. Als Schöpfungsgöttin, als ſiegreiche Ueberwinderin des uralten Chaos, als die himmliſche (Urania), alles Volk bezwingende Herrſcherin (Pandemos), ſo erſcheint die Meeresſchaumgeborne (den das ſoll Aphrodite bedeuten) in den Dogmen der alten Götterlehre, während ſie in der Homeriſchen Religion und Poeſie ſich verklärte zur allmächtigen, Götter und Menſchen bezwingenden Göttin der Schönheit

und Liebe. Ihre Begleiterinnen ſind die Horen, die Alles zur Blüthe bringenden, und die Charitinnen, die Göttinnen der liebreizenden Anmuth. Peitho, die Göttin der ſüſsen Ueberredung, iſt ihre Dienerin und die Jugend ihr Herold. In dem gröſsten helleniſchen Nationalgedichte ſteht Aphrodite auf Seiten der Troer, als Schützerin des Paris und ſeiner Leidenſchaft zur ſchönen Helena, gegenüber der ſtrengen Weisheitsgöttin Pallas Athene. Das tiefſte Weſen der Liebe und Liebesleidenſchaft haben die Alten in Gedicht und Sage wie in plaſtiſcher Geſtaltung der Göttin auszudrücken und nach ſeinen verſchiedenſten Seiten und Wirkungen darzuſtellen verſucht. Aber erſt auf der Höhe ihrer menſchlichen Bildung in Kunſt und Leben gelang es ihnen, in der Auffaſſung und Darſtellung der Aphrodite als der Göttin der menſchenbeſeligenden Schönheit, den Gipfelpunkt der Kunſt, das Ideal reinſter Weibesſchönheit und Holdſeligkeit zu erreichen; und Praxiteles iſt es, an deſſen Namen ſich der Ruhm dieſes Kunſttriumphes für alle Zeiten geknüpft hat.

Die gröſsten Meiſter waren ihm vorangegangen in dieſem Streben. Phidias hatte ein Tempelbild der Venus Urania aus pariſchem Marmor für Athen, ein anderes aus Gold und Elfenbein für Elis gebildet, und Plinius, der, wie es ſcheint, eine andere marmorne Venus des Phidias noch ſelbſt im Porticus der Octavia zu Rom ſah, rühmt die ausgezeichnete Schönheit derſelben. Phidias' Schüler, Agorakritos und Alkamenes, hatten dieſelbe Göttin dargeſtellt, jener in dem koloſſalen Bilde ſeiner Aphrodite-Nemeſis, der ſtrafenden Liebesgottheit, dieſer in ſeiner berühmten »Venus der Gärten«, an welche Phidias ſelbſt die vollendende Hand gelegt haben ſollte, und welche Lucian als die dritte zu den ſchönſten, weiblichen Statuen rechnet neben der Lemniſchen Athene des Phidias und neben der berühmten Aphrodite des Praxiteles. Auch von Polyklet, Skopas und anderen Meiſtern werden uns gefeierte Statuen der Liebesgöttin genannt. Aber wenngleich Skopas zur Vollendung des Venusideals auch

dadurch vorangegangen war, daſs er zuerſt die Göttin der Liebe unbekleidet, das Ideal der Schönheit weiblicher Leibesgeſtalt in unverhüllter Herrlichkeit zu zeigen wagte, ſo geben doch die Alten faſt einſtimmig den Preis des vollendeten Ideals dem Praxiteles und ſeiner

Knidiſchen Venus.

Sie führt ihren Namen von der kleinaſiatiſchen, weinreichen Hafenſtadt Knidos, welche ſo glücklich war, dies Meiſterwerk Praxiteliſcher Kunſt zu erwerben und viele Jahrhunderte lang zu bewahren. Die Künſtlerſage erzählte, und Plinius ſchrieb es ihr nach: Praxiteles habe in Folge eines Auftrages der Inſel Kos zwei Standbilder der Venus gemacht, das eine bekleidet, das andere unbekleidet. Die Beſteller gaben der bekleideten den Vorzug, welche ſeitdem die Koiſche hieſs. Die Knidier kauften die unbekleidete und bauten ihr ein eigenes Tempelhaus, in welchem ſie, faſt ein halbes Jahrtauſend ſpäter, noch der griechiſche Schriftſteller Lucian ſah und alſo beſchreibt: »In der Mitte des Tempels ſteht die Göttin aus pariſchem Marmor, das ſchönſte Kunſtgebilde der Welt, in ſtrahlender Schönheit und den Mund ein wenig wie zu leiſem Lächeln öffnend. In voller Freiheit ſteht ihre Schönheit da, kein Gewand verhüllt ihre nackte Herrlichkeit, und nur ſie ſelber bedeckt unwillkürlich mit einer ihrer Hände den Schooſs. Und ſo groſs war die bildende Kunſt des ſchaffenden Meiſters, daſs durch ſie die ſo widerſtrebende, harte Natur des Steines ſich willig dem lebensvollen Ausdrucke aller Glieder fügte.« Die kunſtſinnigen Knidier hatten, wie ausdrücklich von den Alten bemerkt wird, dafür geſorgt, die Statue ſo aufzuſtellen, daſs ihre vollendete Schönheit von allen Seiten geſehen werden konnte, was alſo bei Tempelſtatuen ſonſt nicht der Fall geweſen ſein wird, denen man nur von der Vorderſeite nahen konnte. »Der Tempel,« erzählt Lucian weiter, »hat zwei Thüren, damit auch die, welche die Schön-

heit der Rückſeite bewundern wollen, ihren Drang befriedigen mögen.« Und nun ſchildert er ſelbſt in begeiſterten Worten die ſchönen Verhältniſſe der Schultern, den fein abgemeſſenen Rhythmus der Hüften und der Schenkel bis herab zum Fuſse, die inniggefühlte Behandlung der fleiſchigen Theile, die reizenden Linien ihrer Umriſſe, ihre Anfügung an die Knochen, und ihre wohlberechnete, in wundervollem Maaſse ſanfte Fülle und Rundung. In Allem dieſen hört man den Künſtler von Fach reden, denn Lucian war ſelbſt Bildhauer geweſen in ſeiner Jugend. Aber er vergiſst auch nicht die ſeeliſche Schönheit hervorzuheben: den Kopf und ſeinen Ausdruck, die ihm wie dem ganzen Alterthum als das Ideal weiblicher Schönheit erſcheinen, die lieblichen Partien um Haar und Stirn, die reizende Zeichnung der Augenbrauen, die holdſelige Freundlichkeit und den feuchtſchwimmenden Glanz der Augen und endlich den Zauber ewiger, nur eben erſt aus der Knospe erblühter Jugend, den nimmer wieder ein anderer Meiſter erreicht.

Es iſt dies ſo ziemlich die einzige ins Detail eingehende Schilderung, welche wir von dieſem antiken Kunſtwerke in den uns erhaltenen Schriften der Alten beſitzen. Denn die zahlreichen Sinngedichte genannter und ungenannter Dichter, welche die Schönheit der Praxiteliſchen Venus feiern, gehen nicht über das Allgemeine der Bewunderung oder über die imaginäre Situation des Kunſtwerkes hinaus. Unvergleichlich erſchien den Alten der Schwung der Arme in dieſem wie in anderen Werken des Künſtlers, und noch jetzt ſind dieſe Linien in den viel ſpäteren Nachbildungen, die auf uns gekommen, das Entzücken des ſinnigen Beſchauers. Ueberhaupt aber war durch das ganze Alterthum hindurch dieſe knidiſche Venus nicht bloſs Gegenſtand religiöſer Verehrung, ſondern auch des lauteſten Kunſtenthuſiasmus. Um ihretwegen allein wallfahrteten zahlreiche Kunſtfreunde Jahrhunderte lang nach dem fernen Knidos. Vergebens bot ein König Nikomedes von Bithynien den Knidiern ſpäter den

ganzen Betrag ihrer Staatsſchuld, wenn ſie ihm das gefeierte Werk überlieſsen. Sie ſchlugen es aus, und ſelbſt der römiſche Schriftſteller Plinius, der uns dieſen Zug erzählt, hat noch eine Sympathie für das Gefühl, aus dem ſolche Weigerung hervorging, wenn er hinzuſetzt: »Lieber wollten ſie alles Andere erdulden, und nicht mit Unrecht; denn mit dieſem Werke hat Praxiteles Knidos für ewig geadelt.« Das herrlichſte, allgefeierte Werk des gröſsten helleniſchen Künſtlers ſeiner Zeit in einer fernen, kleinaſiatiſchen Provinzialſtadt — welche Schlüſſe laſſen ſich aus dieſer einzigen Thatſache ziehen auf die Verbreitung der Kunſtliebe und des Kunſtgeſchmackes jener Zeit über die ganze alte Welt! Praxiteles' Venus blieb in Knidos bis auf die Zeit der byzantiniſch-römiſchen Kunſträuberei, wo ſie, nach Conſtantinopel geſchleppt, dort bei einem Brande zu Grunde ging. Ihren Tempel umgab, wie Lucian erzählt, ein wohlgepflegter Hain von Myrthen und Cypreſſen, Platanen und Lorbeern, durchflochten von Epheu und hochrankenden Weinreben. In dieſes Haines ſchattigen Wölbungen feierten fröhliche Genoſſenſchaften, an den Feſttagen der Göttin nach vollbrachtem Opfer ihre Feſtſchmäuſe in eigens dazu erbauten Hallen und Speiſeſälen noch zu einer Zeit, in welcher bereits von Judäa her der erſte Schein des Feuers aufleuchtete, welches dieſe Welt der ſchönen Sinnlichkeit mit allen ihren Göttern verzehren ſollte.

Die Liebe ſelbſt hatte durch Praxiteles' Hand das Ideal ihrer Göttin geſchaffen. Der ſchönheittrunkene Geiſt des Künſtlers war in Liebe gefeſſelt von den Reizen des ſchönſten Weibes ſeiner Zeit. Begeiſtert von ihrer Schönheit, deren unverhüllten Anblick ihm Phryne gewährte, ſchuf er das Ideal der Göttin der Liebe. Die Verſe, welche der geiſtreiche Künſtler ſelbſt als Inſchrift ſetzte auf das Fuſsgeſtell ſeines ſchönſten Eros, den er der Geliebten und den dieſe als Weihegabe dem Tempel ihrer Vaterſtadt ſchenkte, ſprachen dies Geſtändniſs aus:

»Den er empfunden den Gott, hier offenbart' ihn der Künſtler:«
»Aus der eigenen Bruſt zog er das Urbild hervor.«

Dies Geſtändniſs gilt auch für das von ihm geſchaffene Ideal ſeiner Knidiſchen Venus. Es hat in Alterthum und Neuzeit nicht an Solchen gefehlt, die die Praxiteliſche Venus eben nur für ein naturwahres Abbild der ſchönen Phryne gehalten und die nackte Darſtellung der Göttin auf Rechnung einer entarteten Zeit geſetzt haben. Beides mit gleichem Unrecht. Die Darſtellung ſchöner Frauen unter dem von Praxiteles geſchaffenen Idealtypus der Venus gehört einer viel ſpäteren Zeit an, einer Zeit, welche ſelbſt keine Ideale mehr zu ſchaffen vermochte, weil der Kreis derſelben durch die alten Meiſter erſchöpft war. Und ſelbſt die römiſche Welt zur Zeit Caeſar's nahm, wie Plinius erzählt, Anſtoſs daran, das der römiſche Maler Arellius den Göttinnen die Züge ſeiner verſchiedenen Geliebten verlieh. Praxiteles aber ſchuf, wie alle groſsen Künſtler aller Zeiten geſchaffen haben. Die Wirklichkeit lieferte ihm den Stoff, das materielle Vorbild, das Modell und im günſtigſten Falle das glückliche Motiv; ſein Genius oder wie er ſelbſt ſagt, »das eigene Herz,« gab ihm das ideale Urbild, jene »Idee«, der ein Rafael nachzuſtreben bekannte. Neben die Portraitſtatue ſeiner geliebten Phryne im Tempel ihrer Vaterſtadt ſtellte er ſelbſt das Bild ſeiner idealen Liebesgöttin, — ein unwiderſprechlicher Beweis, daſs ſein Venusideal kein Portrait der Geliebten war. Aber was er bedurfte um jenes Ideal zu ſchaffen, das bot ihm dieſe in ihrer unvergleichlichen Schönheit: das vollendete Werk der ſchöpferiſchen Natur. Die Tochter armer Eltern aus dem böotiſchen Städtchen Thespiä, das als ſeinen Hauptgott den Eros verehrte, galt Phryne »die Blaſſe« — ihr eigentlicher Name war Mneſarete — nicht nur in Athen, ſondern in ganz Hellas als ein Wunder von Schönheit. Wie einſt Aſpaſia, ward Phryne, als ſie, umworben von Leidenſchaft und Genie, in Glanz und Reichthum zu Athen lebte, vor dem Volksgerichte der Gottloſigkeit angeklagt. Schon waren die Richter geneigt, ſie

zu verurtheilen, da zerriſs ihr Vertheidiger, der Redner Hyperides, plötzlich das Obergewand, das ihren Buſen bedeckte. »Eine Deiſidämonie,« d. h. eine religiöſe Scheu, ſo erzählt ein Alter, »ergriff die Richter bei dem Anblicke der ſo enthüllten Schönheit. Sie glaubten ſich zu verſündigen an der Aphrodite ſelbſt, wenn ſie durch ihren Spruch eine Geſtalt zerſtörten, welche die Göttin ſelbſt durch Verleihung höchſter Schönheit zu ihrer irdiſchen Prieſterin geweiht habe, und ſie ſprachen die Angeklagte frei.« So empfanden die Alten, und ihnen müſſen wir nachempfinden, wenn wir ihre Kunſt verſtehen wollen. Der Name dieſes ſchönen Weibes iſt ein Gattungsname geworden für gewiſſe Erſcheinungen ihres Geſchlechtes, aber auch hier haben wir uns vor Irrthum und Verwechſelung verſchiedener Zeiten und Sitten zu hüten. Phryne ſtand auf gleicher Stufe mit jener Aſpaſia, die einem Perikles Lebensgenoſſin war. Sie erſcheint in der Ueberlieferung ebenſo geiſtvoll, witzig und edelgeſinnt, als mächtig durch ihre Schönheit. Sie hat vielleicht nicht allein einen Praxiteles mit ihrer Liebe beglückt, aber ſie hat dieſen gröſsten Künſtler ihres Volks geliebt und ſein Genie gewürdigt. Sie nahm von ihm das ſchönſte und koſtbarſte ſeiner Werke zum Geſchenke; aber königlichen Sinnes verſchenkte ſie ſelbſt das Kunſtwerk, für das ſie Hunderttauſende erhalten konnte, an ihre Vaterſtadt für den Tempel des Gottes. Nie erſchien ſie anders öffentlich, als ſorgſam verhüllt in dichte Gewande und nie beſuchte ſie die öffentlichen Bäder Athens. Aber als einſt das Volk am Ufer des Meeres bei Eleuſis verſammelt war, um das Feſt des Poſeidon zu begehen, da unter der ſtrahlenden Sonne des griechiſchen Himmels löſte ſie plötzlich Gewand und Haar, um vor den ſtaunend entzückten Augen aller Panhellenen niederzuſteigen zum Bade in die blaue Meeresfluth. Und die Erinnerung an dieſes Schauſpiel, das allein in der griechiſchen Begeiſterung für die Schönheit des menſchlichen Leibes ſeine richtige Erklärung findet, entflammte den Genius des Apelles zur Schöpfung ſeiner Aphro-

dite Anadyomene, wie ſie nach derſelben alten Künſtlerſage dem Praxiteles das zeugende Motiv gab zu ſeiner Knidiſchen Venus.

Eine ähnliche Bewandtniſs hat es mit der Nacktheit des Praxiteliſchen Venusideals. Schon im Allgemeinen ſetzt die griechiſche Statue das ſorgfältigſte Studium des nackten menſchlichen Körpers voraus, ja dieſen durch die Gewandung durchſcheinen zu laſſen, war bei männlichen ſo gut wie bei weiblichen Geſtalten ein Kunſtgeſetz. Ohne die Grundbedingungen einer Venus des Praxiteles hätte auch die züchtig verhüllte Juno des Polyklet nicht entſtehen können. Und wenn es auch wahr iſt, daſs die ſchönſten Hetären, eine Theodote und Laïs, eine Phryne und Kratine Künſtlern und Kunſtfreunden kein Geheimniſs aus ihrer vor den Augen der Menge verborgenen, nackten Schönheit machten, ſo iſt doch weder hieraus, noch aus der allerdings zu Praxiteles' Zeit freier und loſer gewordenen Zucht der alten ſtrengen Sitte die Nacktheit des Venusideals zu erklären. Nicht aus dem Schmutze der Gemeinheit und niedrigſten Sinnlichkeit, ſondern aus den reinen Fluthen des Meeres ſtieg dies neue Ideal für den Genius eines Praxiteles und Skopas empor, und die griechiſche Kunſt in ihrer Zeit der höchſten Blüthe war, wie zwei der gröſsten neueren Kunſtforſcher, Letronne und Feuerbach, es vortrefflich ausgeſprochen haben, reiner ſelbſt und heiliger, als ſogar die Religion, der ſie diente. »Durch die ganze griechiſche Kunſt,« ſagt Feuerbach, »geht das Beſtreben, die Göttergeſtalt, unbeſchadet ihrer höheren, göttlichen Würde, immer mehr zu dem Homeriſchen Urbilde des rein Menſchlichen hinzuführen,« und die bloſse Geſtalt mit Beſeitigung oder doch Zurückſetzung der äuſserlichen Symbole zum unmittelbaren Ausdruck der Idee zu machen. Der Kenner unterſcheidet noch heute auf den erſten Blick den Torſo eines Jupiter von dem eines Neptun, eines Bacchus oder Apollo, und die Stirn einer Pallas, ſelbſt des Helmes entkleidet, iſt nicht die der gebieteriſchen Juno. In dieſem Beſtreben

liegt die wahre Erklärung der Nacktheit als einer nothwendigen Eigenſchaft des Venusideals in ſeiner letzten Vollendung. — Die kriegeriſche Minerva muſste gerüſtet, die ewige Jungfrau verhüllt bleiben, ſowie die züchtige Juno, die ehrwürdige Gemahlin des höchſten Gottes, die Schützerin der Ehen, bekleidete Darſtellung verlangte. Denn das Gewand iſt bei dieſen Gottheiten nicht bloſs zufällige, äuſsere Hülle, ſondern etwas individuell Weſentliches, durch die Idee Bedingtes, eine äuſsere Darſtellung von etwas Innerlichem. Ebenſo iſt den genannten Göttinnen die einer jeden eigenthümliche Schönheit eigen als Göttinnen, als ein gemeinſames Erbtheil aller Olympier. »Nur Aphrodite allein iſt nicht bloſs ſchön als Göttin, ſondern auch ſchön als Aphrodite, ſchön als Weib. Die weibliche Schönheit iſt ihr Begriff, ihr individuelles Weſen, und daſſelbe Grundgeſetz einer das Weſen ſelbſt erfaſſenden Charakteriſtik, welches eine Pallas zu verhüllen gebot, erheiſchte von der vollendeten Kunſt die Enthüllung der Aphrodite« *).

Ein anderer weſentlicher Unterſchied des Venusideals von den Idealen der übrigen Götter iſt folgender. Während die letzteren ſämmtlich von Koloſſalfiguren in Bronze, Elfenbein und Metall ausgingen, tritt uns das Ideal der Aphrodite gleich von Anfang an in mäſsiger, der Wirklichkeit und dem Naturverhältniſs menſchlicher Leibesbildung entſprechender Gröſse entgegen. Weder Skopas und Praxiteles, noch die zahlloſen Künſtler, welche Jahrhunderte lang das von jenen geſchaffene Ideal nachbildeten und in zahlreichen Variationen weiter ausgeſtalteten, haben eine koloſſale Venus gebildet. Der Grund davon liegt in dem Weſen der Weibesſchönheit ſelbſt. Was ſich dem Manne liebend anſchmiegen ſoll, darf ihn nicht überragen. Was Liebe erwecken ſoll, darf nicht ſtaunende Ehrfurcht hervorrufen. Die Liebe, wie ſie das Alterthum faſste, die Bewunderung, welche der Hellene der Schön-

*) Vgl. Feuerbach II, 121. 122.

heit des Weibes zollte, führten den Künſtler, deſſen Hand das Ideal der Liebes- und Schönheitsgöttin ſchuf, mit Nothwendigkeit auf die Darſtellung einer Gottheit, welche auch in ihrer äuſserlichen Erſcheinung ſich nicht weſentlich entfernte von jener wirklichen, menſchlichen Weibesſchönheit, deren Anblick ſein Herz mit der Gluth der Begeiſterung erfüllt hatte.

Wir dürfen es ausſprechen, daſs keine der ſpäteren nackten Venusſtatuen, welche wir noch beſitzen, von dem Praxiteliſchen Ideal unbeeinflufst geſchaffen worden iſt, mögen ſie ſich auch ſonſt noch ſo weit von demſelben entfernen. Das Original ſelbſt blieb in allem Weſentlichen Ur- und Vorbild für alle ſpäteren Künſtler, weil es als unübertrefflich galt. In der Ausführung freilich übte jeder das eigene Kunſtvermögen oder ward auch wohl durch zufällige Umſtände zu dieſer oder jener Abweichung beſtimmt. So macht es keinen weſentlichen Unterſchied, wenn die Mediceiſche Venus einen Delphin, die Capitoliniſche ſtatt deſſen ein Gefäſs mit übergeſchlagenem Gewande neben ſich hat, und die Venus von Troas in der vor dem Schoofse liegenden Hand das Ende einer Draperie hält. Von den bekleideten ſcheint nur die ſogenannte Venus von Milo eine Originalſchöpfung der Zeit des Praxiteles ſelbſt oder einer früheren Zeit zu ſein. Ueber die ſonſtigen bekleideten Venusſtatuen, welche man auf die Koiſche zurückzuführen verſucht iſt, können wir bei dem Mangel an beſtimmten Nachrichten nicht urtheilen.

Es iſt eine Frage, deren Beantwortung ſich der Mühe verlohnt, ob wir von der allbewunderten Schöpfung eines der gröfsten Meiſter noch das Wie der Darſtellung beſitzen. Die Kunſtgelehrten ſtreiten darüber, ob die allbekannte Mediceiſche, völlig nackte Venus mit dem Delphin zur Seite, oder ob jene Darſtellung, in welcher die Göttin ihr Gewand mit der einen Hand auf ein Badegefäſs niederſinken läſst, die urſprünglich Praxiteliſche ſei. Es ſind nämlich Schaumünzen vorhanden, welche die Bewohner von Knidos der

Kaiſerin Plautilla, der Gemahlin des berüchtigten Caracalla, ſchlagen lieſsen. Auf dieſen Münzen *) ſieht man eine nackte Venus in der letzteren Attitüde, die auch in mehreren Marmorſtatuen **) vorkommt. Weil man ſich nun nicht denken konnte, daſs die Knidier auf ſolcher Ehrenmünze eine andere als ihre weltberühmte Venus hätten darſtellen laſſen, ſo ſchloſs man, daſs uns hier das ächte Motiv der Praxiteliſchen Aphrodite erhalten ſei. Mit abſoluter Gewiſsheit laſſen ſich nun freilich dergleichen Dinge nach faſt drittehalb Jahrtauſenden nicht mehr entſcheiden. Es iſt denkbar, daſs die Knidier Gründe haben konnten, auf jener Münze eine Darſtellung der Liebesgöttin zu wählen, welche vielleicht der Kaiſerin mehr als die der Praxiteliſchen zuſagte, oder in welcher die Fürſtin ſelbſt bereits von den Künſtlern jener Zeit als Venus dargeſtellt war. Obenein wiſſen wir, daſs die Stadt Knidos drei Tempel der Venus beſaſs, von denen der, in welchem das Werk des Praxiteles ſtand, der jüngſte war. Es iſt alſo wohl möglich, daſs die Knidier auf einer Ehrenmünze vielmehr das Götterbild eines älteren als das des jüngſten Tempels wählen mochten. Dahingegen ſprechen alle Gründe, welche aus dem Entwickelungsgange der Kunſt und ihrer Ideale bei den Alten zu entnehmen ſind, gegen die Anſicht H. Meyer's und Feuerbach's, welche in der Mediceiſchen Venus die einzig wahre Nachbildung des Praxiteliſchen Meiſterwerkes erhalten ſehen. Die plaſtiſche Kunſt iſt in ihren Fortſchritten und Wagniſſen nicht ſprungweise zu Werke gegangen. Als ein Wagniſs aber bezeichnen es alle Nachrichten der Alten, daſs Praxiteles die Idealgeſtalt der bis dahin wenigſtens theilweiſe bekleidet dargeſtellten Göttin ohne Hülle vor den Augen ſeiner Zeitgenoſſen hinzuſtellen wagte. Die Beſchreibung, welche Lucian von der Knidiſchen Venus giebt, entſcheidet freilich nichts, wenn ſie des Gewan-

*) Müller-Wieſeler I, 35, 146a. Overbeck Fig. 78. Lübke Fig. 107. **) z. B. Müller-Wieſeler I, 35, 146c.

des, das die Göttin mit der Linken hielt, nicht gedenkt. Sie iſt ungenau, wie faſt jede Schilderung, welche die allgemeinſte Bekanntheit des zu beſchreibenden Kunſtwerks vorausſetzen darf. Aber ſie wird entſcheidend durch den einen Zug, daſs ſie nur von der ſchamhaft verhüllenden Bewegung der einen Hand ſpricht, nämlich von derjenigen, durch welche die Knidiſche Venus den Schooſs bedeckte. Denn gerade, indem Lucian die in ähnlichem Sinne motivirte Haltung der anderen Hand, wie wir ſie bei der Mediceiſchen Venus ſehen, nicht erwähnt, wird es für uns zu unwiderſprechlicher Gewiſsheit, daſs dieſer Zug dem Bilde von Praxiteles' Knidiſcher Göttin fehlte. Rechnen wir dazu das immer höchſt bedeutende Zeugniſs der Knidiſchen Münze und bedenken wir, daſs die auf ihr allein unter den zahlreichen Aphroditemünzen des Alterthums bezeugte Darſtellung der Göttin uns noch heute in mehr Copien erhalten iſt, als wir von der berühmten Mediceerin beſitzen, ſo kann wohl kaum ein Zweifel mehr bleiben, daſs wir in dieſen Copien, zumal in einer derſelben, das ächte Nachbild des im ganzen Alterthume ſo hoch gefeierten Praxiteliſchen Kunſtwerks übrig haben.

Es war ſchon ein kühnes Wagniſs, ſelbſt in den Augen jener Zeit, daſs der Künſtler ſtatt der bekleideten die völlig enthüllte Geſtalt der Liebesgöttin zu ſchaffen unternahm. Aber eben deshalb ſchloſs er ſich auch in dieſer Darſtellung noch an das Leben an, indem er als Motiv für die Unverhülltheit die Situation des Bades wählte und zur Hervorhebung des Momentanen der ſo enthüllten Erſcheinung die Göttin in dem Augenblicke darſtellte, wo ſie das letzte Gewand mit der Linken neben ſich auf ein Badegefäſs niederſinken läſst*).

*) Auch hier ſind die Anſichten verſchieden. Während Levezow und Andere den Moment ausgedrückt ſehen, wo die dem Bade entſteigende Göttin das Gewand wieder aufnimmt, Andere, wie Visconti, von einem Badetuche reden, das ſie zum Abtrocknen gegen den Buſen zu führen im Begriffe ſtehe, faſſen Kunſtforſcher, wie Feuerbach, denen ich folge, den Moment in der oben angegebenen Weiſe.

Dies Gewandmotiv, welches andeuten ſollte, daſs die Reize der Göttin nur auf einen Augenblick hüllenlos zu ſchauen ſind, iſt in den uns erhaltenen Copien der Knidiſchen Venus beibehalten. Wir können aber noch jetzt die Spuren der Variationen verfolgen, welche ſich die ſpäteren Künſtler bei ihren Venusdarſtellungen, die ſich alle mehr oder weniger an das Praxiteliſche Ideal anſchloſſen, erlaubten. Der Schöpfer der Capitoliniſchen Venus und die ſeinem Vorgange folgenden Künſtler behielten das Gewandmotiv bei; aber ſie gingen einen Schritt weiter, indem ſie den Moment darſtellten, wo daſſelbe, der haltenden Hand entſunken, auf dem Badegefäſse ruht, während die Hand, der es entglitten, ſich ſchirmend über den Buſen legt. Eine weitere Aenderung erlaubte ſich der Bildhauer, deſſen Venus von Troas wir in der berühmten Copie des Menophantos im Palaſte Chigi bewundern. Er verband beide Motive, indem er ſeiner Göttin die Haltung der Capitoliniſchen Venus gab, aber zugleich die Hand, welche dort den Schoofs bedeckt, hier das von dem Badegefäſse aufgenommene Gewand gegen »das holde Verborgene« des göttlichen Leibes führen läſst. Endlich aber kam eine Zeit, wo der Meiſter, deſſen Meiſsel die Mediceiſche Venus ins Leben rief, ſich die Aufgabe ſtellen durfte, die unverhüllte Schönheit nur durch ſich ſelbſt gerechtfertigt darzuſtellen. Kleomenes war es, der auch die letzte Andeutung des verhüllenden Gewandes fallen lieſs, und die meerentſtiegene Göttin, die huldreiche Verleiherin glücklicher Meeresfahrt, hinſtellte:

»— verhüllt allein
»Durch ihrer heil'gen Schönheit keuſches Feſtgewand.«

Wenn wir daher in unſerer Beſchreibung der berühmteſten unter den uns erhaltenen Venusſtatuen mit dem Werke dieſes Meiſters und den ſich an daſſelbe anſchlieſsenden Darſtellungen der Liebesgöttin beginnen, ſo geſchieht es, um durch die Schilderung des allgemein Bekannten die

beſchreibende Erörterung des weniger Bekannten zu erleichtern.

Die Mediceiſche Venus zu Florenz*).

Eine eigene Bibliothek lieſse ſich füllen, wollte man Alles zuſammenſtellen, was über dies Kunſtwerk geſchrieben iſt, ſeit man es in den Trümmern von Hadrian's Villa zu Tivoli, oder, nach einer anderen Sage, bei Frascati entdeckte. Wir können uns eben deshalb um ſo kürzer faſſen, zumal da kaum ein anderes unter allen Werken alter Plaſtik in ſo unzähligen Ab- und Nachbildungen verbreitet und bekannt iſt.

Die Mediceiſche Venus, der Hauptſchmuck jener weltberühmten runden Halle des Uffizienpalaſtes zu Florenz, welche unter dem Namen der Tribuna bekannt iſt, wurde unter Papſt Innocenz XI. von den kunſtliebenden Fürſten des Hauſes der Medici aus Rom nach Toscanas Hauptſtadt verſetzt. Leider zerbrach ſie bei dieſem Transporte, und muſste aus elf Stücken wieder zuſammengeſetzt werden. Arme und Hände fehlten ſchon bei der Auffindung. Aber ſie ſind im Ganzen glücklich erſetzt, und ihre Haltung, bedingt und gerechtfertigt durch die ganze Stellung und den Charakter der Göttin, iſt unzweifelhaft die urſprünglich vom Künſtler beabſichtigte, nach welcher ſie mit der Rechten den Buſen bedeckt, während die linke den Schooſs verbirgt. Mit dem linken Beine feſt und gerade aufſtehend, das rechte ſtark gekrümmt und eingezogen, den Oberleib etwas vorgebogen, während ſich der Unterleib zurückzuziehen ſcheint, wendet ſie das Haupt leiſe über die linke Schulter nach derjenigen Seite zu, an welcher der zugleich als Stütze dienende Delphin, auf dem zwei kleine Amorinen reiten, ſie als Meeres-

*) Müller-Wieſeler I, 50, 224. Lübke Fig. 156.

göttin bezeichnet. Das Haar, urſprünglich vergoldet, jetzt von bräunlicher Färbung, bildet auf dem Scheitel eine zierliche Schleife, wie wir ſie bei vielen Venusbildern finden; nach hinten iſt es in einen Knoten zurückgebunden. Der Ausdruck des Angeſichtes, mit dem jungfräulich heiteren Blick, den zu leiſem Lächeln halbgeöffneten Lippen, den ſanft ſchmachtenden, ſehnſuchtsvollen Augen, an welchen das untere Augenlid ein wenig hinaufgezogen iſt, entſpricht vollkommen der begeiſterten Schilderung des alten griechiſchen Kunſtkenners Lucian, der das ſchwärmeriſch Sehnſüchtige des Blickes mit dem Ausdrucke des »Feuchten« bezeichnet. Der Kopf erſcheint auffallend klein im Verhältniſs zu dem Ganzen des Körpers, der, nur fünf Pariſer Fuſs hoch, nicht die gewöhnliche Gröſse einer ausgewachſenen weiblichen Leibesgeſtalt hat. Der ganze Charakter der Statue iſt der eines ſchönen Mädchens von etwa ſechzehn Jahren. Am Kinne bemerkt man ein Grübchen. Obgleich dies bei den höheren Götteridealen fehlt, ſchloſs Winckelmann aus demſelben mit Unrecht auf bloſse Portraitdarſtellung eines ſchönen Modells. Die durchbohrten Ohrläppchen zeigen an, daſs die Statue ehemals mit koſtbaren Ohrgehängen geſchmückt war. Der Künſtler folgt hier dem Dichter des Homeriſchen Hymnus, welcher in der Schilderung der von den Grazien geſchmückten, meerentſtiegenen Göttin ſelbſt die Ohrgehänge nicht vergeſſen hat. An dem antiken Reſte des einen Armes deutet die Spur einer zirkelrunden Vertiefung gleichfalls auf ein früher darin eingelaſſenes Armband von edlem Metalle. Der ſchön gerundete Buſen, welcher uns im Verhältniſs zu dem jungfräulichen Charakter und dem dargeſtellten Alter faſt zu ausgebildet erſcheint, bezeichnet eben nur die frühe Reife des weiblichen Geſchlechtes im Vaterlande des Künſtlers. Der Unterleib dagegen iſt nur mit einer mäſsigen Fülle der Muskeln begabt, aber mit groſser Weichheit behandelt, der Nabel ungewöhnlich tief und groſs gebildet. Unvergleichlich ſchön iſt die Bildung der Schenkel und Hüften; »das rege Leben

der Muskeln könnte,« wie Levezow ſich ausdrückt, »die Hand verſuchen, den Grad ihrer Elaſticität zu prüfen.« Der Rücken und die Rundungen der Gefäſstheile wurden von jeher als das Höchſte vollendeter Ausführung bewundert. Den Charakter der ganzen Erſcheinung endlich ſprach Winckelmann aus mit den Worten: »einer Roſe gleich, die nach einer ſchönen Morgenröthe beim Aufgange der Sonne aufbricht«.

Und alſo iſt es. Es iſt in der That die Roſe der ſinnlich wirklichen, der menſchenbeſeligenden, liebereizenden Weibesſchönheit, deren Knospe ſich dem Geiſte des Künſtlers erſchloſs.

Die Frage nach dem Motiv der Haltung hat ſehr verſchiedene Beantwortung erfahren. Wieland und ſeine Geiſtesverwandten ſahen in der Mediceiſchen Venus die Göttin, wie ſie dem Paris gegenüberſteht, und machten ſie dadurch zu dem Ideal einer lüſternen Kokette. Nicht weit davon ab liegt die Erklärung Levezow's, welcher hier den Moment einer Ueberraſchung von auſsen verkörpert ſieht. »Die Göttin, welche ſich überraſcht fühlt, blickt ſich ſchüchtern um und bedeckt Buſen und Schooſs mit den Händen, da ihr keine andere Verhüllung zu Gebote ſteht.« Allein der ſanften, ſchönheitgeheiligten Ruhe und dem göttlich ſicheren Bewuſstſein in den Zügen dieſes Angeſichts iſt gewiſs nichts ferner, als ein ſolcher Ausdruck plötzlicher Ueberraſchung, der wohl eher einem Genrebilde zu Gute zu halten wäre, als der Göttin der Alles beherrſchenden Schönheit. Viel edler iſt die Auffaſſung Visconti's, der in ihr »die jungfräuliche Göttin erblickt, wie ſie das Meer ſoeben geboren«, und in ihrem Antlitze den Ausdruck der Unſchuld als den vorherrſchenden Charakterzug bezeichnet. Fein und tief gefühlt iſt es, wenn derſelbe groſse Meiſter der Erkenntniſs des Schönen hinzufügt: »Die Liebesgötter, welche ſie geleiten, ſind nicht ihre Kinder, es ſind die Begierden, die dieſe unſterbliche Schönheit vom erſten Augenblicke ihres Erſcheinens unter Göttern und Menſchen begleiten.« Für die glücklichſte Deutung aber

halte ich die, welche Feuerbach in ſeinem vaticaniſchen Apoll gegeben hat. Zu Knidos, wie in anderen Seeſtädten, wurde die ſelbſt aus dem Meer geborene Aphrodite als die Meergöttin verehrt, welche eine glückliche Seefahrt verheifst und gewährt, als Aphrodite Euploia*). Das Symbol glücklicher Meerfahrt aber iſt der Delphin und dieſen hat die Mediceiſche Venus zu ihren Füſsen. Die Geberde der Schamhaftigkeit iſt nicht durch die vorausgeſetzte Anweſenheit des Paris motivirt, ſondern der weiblichen Natur als ſolcher zugehörig. Das gehobene Haupt aber überſchaut mit freundlich geleitendem Blicke die weite Fläche des Meeres; denn nach den Worten des alten Dichters:

»— liebte von je ſie,
»Auf das leuchtende Meer nieder vom Lande zu ſchau'n.«

Dieſe Deutung, ſetzt Feuerbach hinzu, muſs um ſo überzeugender ſein, wenn man aus künſtleriſchen Gründen einſehen gelernt hat, daſs die Statue der Mediceiſchen Venus urſprünglich offenbar für ein höheres Fuſsgeſtell berechnet war, als man ihren Gypsabgüſſen gewöhnlich in den Cabinetten zu geben pflegt.

Auf der Plinthe nennt eine griechiſche Inſchrift den Bildhauer Kleomenes als den Meiſter dieſes Werks. Danach würden wir hier die Arbeit eines atheniſchen Künſtlers aus dem letzten vorchriſtlichen Jahrhundert vor uns haben, deſſen gleichnamiger Sohn als Verfertiger der Bildſäule des ſogenannten Germanicus im Louvre inſchriftlich bekannt iſt. Eine Bemerkung des Plinius macht es zudem wahrſcheinlich, daſs ein Kleomenes auch die reizenden Frauengeſtalten der Thespiaden, ein Werk des Praxiteles, in deren eine ſich ein römiſcher Ritter bis zum Wahnſinn verliebte, nachbildete. Aber die Inſchrift der Mediceiſchen Venus ſtammt ſchwerlich von

*) So befragte Titus das Orakel der Aphrodite in ihrem Tempel zu Paphos auf Cypern über ſeine Meerfahrt nach Aſien. Tacitus Hiſt. II, 3 — 4.

dem Künſtler ſelbſt, und wir ſehen auch hier wieder, wie ſo oft, daſs wir uns in der alten Kunſtgeſchichte, wenn es gilt, die Zeit und die Meiſter der uns übriggebliebenen Werke zu ermitteln, auf einem Felde bewegen, wo jeder Schritt von Zweifel und Ungewiſsheit umringt iſt.

Copien im vollen Sinne des Wortes giebt es von der Mediceiſchen nur ſehr wenige, vielleicht nur eine einzige. Dies iſt eine ſehr ſchöne, aber freilich nur verſtümmelt erhaltene Venusſtatue in Dresden, welche aus der Albaniſchen Sammlung dorthin gekommen iſt. Einzelne Theile derſelben werden der Ausführung nach von manchen Beurtheilern ſelbſt denen des Originals vorgezogen. Der Ausdruck iſt idealer: es fehlen die Grübchen am Kinn und die Ringlöcher in den Ohrläppchen, welche die Mediceiſche Statue dem Porträthaften nähern.

Unter der groſsen Zahl derjenigen antiken Venusbilder, welche ſich in der ganzen Auffaſſungsweiſe, nach Stellung, Haltung und nackter Geſtalt mehr oder minder dem Typus der Mediceiſchen nähern, wollen wir jetzt die berühmteſten hervorheben.

Die Capitoliniſche Venus*).

Kein einziges von allen Hauptwerken antiker Plaſtik in Rom iſt in ſo unbeſchädigter Vollkommenheit erhalten, wie dieſe ſchönſte Venusſtatue der Capitoliniſchen Sammlung. Sie wurde entdeckt in dem Keller eines Hauſes der Straſse Subura, wohin ſie vielleicht in Zeiten chriſtlicher Bilderſtürmerei, bei der unzählige Kunſtwerke vernichtet wurden, die Sorgfalt des Beſitzers verborgen hatte. Nur an den Händen und an der Naſe waren unbedeutende Ergänzungen nothwendig. Sie iſt, wie die Mediceiſche, aus pariſchem Marmor.

*) Müller-Wieſeler II, 26, 278.

Sieht man von der conventionellen Bezeichnung ab, ſo iſt das Motiv ein ſchönes Weib, das ſich zum Bade entkleidet und ihr Gewand zuſammengefaltet über ein zierlich ſchlankes Salbengefäſs gelegt hat, das an der linken Seite ihr zu Füſsen ſteht. Im Begriff in das Baſſin zu treten, überfliegt ihren Leib ein leiſer Schauer der Kühle, der den Unterkörper mit dem ſanft gehobenen rechten Fuſse gleichſam zurückdrängt, während der Oberleib ſich leiſe vorbeugt. So iſt auch das Knie des feſtſtehenden linken Beines mit einer gewiſſen Anſpannung in ſich zuſammengeſtrafft, woraus eine faſt gerade Linie des Fuſses entſteht, bei der das Knie mit ſeiner Scheibe kaum merklich hervortritt. Zu dieſem phyſiſchen ſcheint ſich auch ein gewiſſer geiſtiger Schauer zu geſellen. Sie hat ihre hüllenloſe Schönheit in dem Waſſerſpiegel erblickt und wendet darum in keuſcher Scham das Haupt etwas ſeitwärts, während ſie Buſen und Schooſs mit der gleichen Handbewegung wie die Mediceiſche Venus bedeckt. So in Haltung und Bewegung der letzteren faſt vollkommen gleich, iſt ſie doch von derſelben auch wieder weſentlich verſchieden. Iſt in der Mediceiſchen die jungfräuliche Holdſeligkeit des helleniſchen Mädchens, ſo ſcheint hier die weibliche Schönheit der ehrbaren Frau, der Matrone im antikrömiſchen Sinne, vorherrſchend. Denn nicht eine mädchenhaft jungfräuliche Knospe, ſondern ein zu ganzer Prachtfülle aufgeblühtes Weib in aller ſchwellenden Herrlichkeit des völlig ausgeſtalteten Leibes hat der Künſtler in dieſem Werke vor uns hingeſtellt. Schon an Gröſse überragt ſie die Mediceerin um mehr als eines Hauptes Höhe; denn ihre Dimenſionen ſind im Ganzen etwas über Naturgröſse. Der Ausdruck iſt züchtig-unſchuldig, nicht im Sinne des Nichtwiſſens, wohl aber unſchuldig im Sinne der geiſtigen Jungfräulichkeit eines reinen, keuſchen Weibes, und wenn ſie nach dem Falle des Gewandes für das »holde Verborgene« ihres ſchönen Leibes die Hülle mit ihren Händen zu erſetzen ſucht, ſo iſt dies, wie bei der Mediceiſchen Venus, eben nur unwillkürlicher

Ausdruck reiner weiblicher Empfindung. Dabei hat das Werk etwas, das den Eindruck des Portraitartigen macht und der ſpecifiſch griechiſchen Venus des Kleomenes gegenüber als vorwiegend römiſch erſcheint. Das Haar, kopfputzartig mit hoch über dem Haupte zuſammengeſchlungenen Flechten, hinten weich den Nacken hinabflieſsend, iſt weit ausführlicher behandelt, als dies bei den älteren griechiſchen Arbeiten der Fall zu ſein pflegt. Die Körperformen ſind voll, geſchwellt, beſonders abwärts der Hüften von üppig kräftiger Fleiſchigkeit. Dabei iſt das Fleiſch ſelbſt von einer elaſtiſchen Weiche und lebensvoller Wärme, welche Alles, was ältere und neuere Künſtler uns geſchaffen haben, übertrifft. Dieſe Nachahmung der ſchönſten Naturwahrheit, die an Frauenſtatuen viel ſeltener iſt als an männlichen, wird noch gehoben durch den milden, durchſichtigen Ton des pariſchen Marmors und die vollkommene Erhaltung der Oberfläche. Die Linien der Arme, beſonders des über den Buſen gebogenen rechten Armes, ſind von groſser Schönheit, weit weniger pointirt wie bei der Mediceiſchen, an der freilich Arme und Hände gröſstentheils neuere Ergänzung ſind. Aber auch die Gröſse, welche über die Natur hinausgeht, und die mehr aufgerichtete Haltung ſtellen die Capitoliniſche Venus über ihre Rivalin in Vortheil, indem dadurch, zumal wenn man die Gypsabgüſſe beider neben einander zu ſehen Gelegenheit hat, das ans Gezierte Anſtreifende der bekannten Haltung zu einer gewiſſen Groſsheit erhoben und geadelt wird.

Namhafte Kunſtkenner ſetzen das Werk in die beſte Zeit der Kunſt. Der treffliche Bildhauer, Heinrich Kümmel, mit dem ich daſſelbe mehrmals gemeinſam betrachtete, hielt es dagegen für die nicht völlig verſtandene, wenn auch ſonſt meiſterhaft ausgeführte Copie eines Originals aus der Blüthezeit griechiſcher Kunſt und führte als Beleg ſeiner Anſicht unter Anderem auch eine gewiſſe, zu ſtark hervortretende, naturaliſtiſche Ausbildung einzelner unweſentlicher Theile an. Visconti dagegen ſetzt dieſe auf Rechnung des Modells,

welches der uns unbekannte Meiſter ſo gut wie der Schöpfer der Mediceiſchen Venus vor ſich gehabt, und von dem, eben weil es im Ganzen ſo vortrefflich gebildet war, ſelbſt einzelne kleine Unvollkommenheiten in das Werk des Künſtlers übergingen. Als Reſultat über die Zeit beider Werke dürfte ſich, wenn wir Visconti hören, Folgendes mit Wahrſcheinlichkeit hinſtellen laſſen. Die Capitoliniſche wie die Mediceiſche Venus ſind beide Originalwerke, aber beide ſchlieſsen ſich einem früheren vollendeten Typus des Venusideals an, als deſſen Schöpfer Praxiteles gilt. Der Meiſter aber, der die Mediceiſche ſchuf, hat ſpäter gelebt als der Künſtler, dem wir die Capitoliniſche Venus verdanken, eben weil die Schönheit dieſer die idealere iſt. Verzweifelnd, ſeines Vorbildes Ausdruck zu erreichen, ſuchte Kleomenes daſſelbe an reizender Schönheit zu übertreffen.

Plinius erzählt uns, daſs es zu ſeiner Zeit in Rom zwei Venusſtatuen gab, die, obſchon von unbekannten Künſtlern, nach dem Urtheile der Kenner faſt der Praxiteliſchen die Palme ſtreitig machten. Ihre Darſtellung muſs nackt geweſen ſein, da ſie mit der Praxiteliſchen verglichen werden. Nun ſind aber die Capitoliniſche wie die Mediceiſche Venus in Rom gefunden worden, und es iſt nicht unmöglich, daſs wir in beiden, oder wenigſtens in der erſteren eine von jenen berühmten Venusſtatuen oder doch eine vollendete Copie derſelben beſitzen. Die Stellung des Leibes, wie wir ſie vor uns haben, ſowie die Haltung der Arme und Hände galt in der ganzen römiſchen Zeit, ſeitdem die römiſche Bildung ſich um griechiſche Kunſt und Kunſtwerke zu bekümmern begonnen hatte, als die ausſchlieſslich bezeichnende für die Göttin der Schönheit und Liebe. Wir wiſſen dies nicht nur aus mehreren Stellen des Dichters Ovid, der das ſanft in ſich Zuſammengezogene der Leibesſtellung ſehr ſchön durch das Wort *semireducta* ausdrückt, ſondern auch durch eine Erzählung des ſpäten Hiſtorikers Lampridius aus dem Leben des wüſten Kaiſers Elagabal, der es liebte, »nackt in der Attitüde der

Aphrodite aufzutreten, die eine Hand über der Bruſt, die andere über die Scham haltend«.

Die Venus von Troas *).

Weniger berühmt als die Capitoliniſche, aber jedenfalls die zweite nach ihr im Range unter den Venusſtatuen des heutigen Roms, iſt die Venus des Palaſtes Chigi. Sie iſt wohlerhalten bis auf die Arme, welche von Canova theilweiſe ergänzt ſind. Eine griechiſche Inſchrift, deren Züge auf die Kaiſerzeit deuten, nennt als den Künſtler, der ſie ſchuf, einen ſonſt nirgends bekannten Meiſter Menophantos, und als den Ort, wo das Original befindlich war, nach dem er gearbeitet, die Stadt Troas in Kleinaſien. Die Behandlung iſt weniger naturaliſtiſch als bei der Capitoliniſchen und der Marmor hat etwas Unlebendiges. Die nackte, ſonſt völlig mit der Mediceiſchen übereinſtimmende Geſtalt, führt mit der linken Hand das Ende des links neben ihr auf einer viereckten niedrigen Baſis liegenden Gewandes gegen den Schooſs in die Höhe, während ſie mit der rechten die Bruſt bedeckt. Dies iſt eine ſchöne Bezeichnung des Moments, auf welchen der Charakter und die Stellung berechnet ſind. Das ſchön gefaltete Gewand bildet trotz ſeines ſchrägen Laufes über den linken Schenkel hin durchaus keine unangenehmen Linien. Wir ſehen eine reine, jugendreife, ſchlanke Geſtalt mit ſchön gemäſsigten Formen. Das rechte, ſanft eingebogene Bein iſt an das linke feſtſtehend angeſchmiegt, in jener ruhenden Stellung, in welcher ein Mann den einen Fuſs etwas vorſetzen würde. »Ein leichter Schein von Unbeholfenheit hebt den natürlich unſchuldigen Ausdruck des Weſens.« Das Geſicht mit ſeinen individuellen, klugen und doch lieblichen, anmuthig klaren Zügen verleiht dem etwas ſeitwärts nach links ge-

*) Müller-Wieſeler II, 25, 275.

neigten Köpfchen einen unbeſchreiblichen Liebreiz. Augen und Stirn mit dem Anſatz der Haare übertreffen an Schönheit ſelbſt die gleichen Theile der Mediceiſchen Statue. Daſs der Künſtler in der Inſchrift ausdrücklich auf ſein Original hinweiſt, zeugt für den groſsen Ruf, den die Venus der Stadt Troas im Alterthum genoſs. Und in der That, wenn man den Münzen von Knidos folgen, und in der das Gewand mit der Linken haltenden Venus das Praxiteliſche Idealbild erkennen will — wie das faſt alle neueren Kunſtforſcher thun —, ſo wird man nicht umhin können, in der Venus von Troas eine Nachbildung zu ſehen, welche von der bisher erwähnten dieſem Ideale hinſichtlich des Motivs der Stellung am nächſten kommt. — Eine Wiederholung dieſer Statue beſitzt das Muſeum des Louvre; doch ſcheint mir an derſelben das Geſicht Portrait zu ſein.

Erhaltene Nachbildungen der Knidiſchen Venus des Praxiteles.

Von den Venusſtatuen, welche uns in der Attitüde der Knidiſchen Münze erhalten ſind, befinden ſich zu Rom drei im vaticaniſchen Muſeum, eine in Villa Borgheſe und eine in Villa Ludoviſi. Sie ſind faſt alle in gröſseren Verhältniſſen gearbeitet, als die Mediceiſche Venus. Auch die Lage der Haare iſt verſchieden; dieſelben ſind geſcheitelt und an den Seiten, ohne vorne eine Schleife zu bilden, nach hinten geſtrählt, wo ſie das den Kopf umgebende Diadem in einen Knoten bindet. Im Uebrigen ſind die Köpfe nach Form und Ausdruck die der Venus in den beſten Statuen. Der Körper iſt nach unten weniger eingezogen, am oberen Theile weniger nach vorne übergebeugt, als bei der Mediceiſchen. Auch der linke Fuſs iſt minder eingebogen und die ganze Bewegung drückt ſich anders aus, ſo daſs beſonders bei der überlebensgroſsen Venus Ludoviſi, deren Antlitz auch ſehr

ſchön und groſsartig iſt, die Göttin als aus dem Bade ſteigend gedacht ſcheint. Nur die rechte Hand allein bedeckt den Schooſs; die Linke, mit dem oberen Theile des Armes etwas an den Leib gedrückt, hat das über der Vaſe in der Höhe gehaltene Gewand gefaſst. Die eine der im Vatican befindlichen drei Statuen (*mus. Pio-Clem.* n. 574) iſt an den unteren Theilen des Leibes bekleidet, und dieſer Umſtand hat viel Irrthum verurſacht, zumal da auch in der Abbildung einer zweiten vaticaniſchen Venus in Visconti's berühmtem Werke über das Pio-Clementiniſche Muſeum dieſe Bekleidung beibehalten iſt*). Allein diese Gewänder ſind neuere Zuthat, welche Papſt Julius II. »*per decenza*« über die nackten Theile zu legen befahl. — Die meiſten dieſer Statuen ſind mittelmäſsige Copien, während die Mediceiſche als ein treffliches Originalwerk gelten kann. Dagegen rühmt Feuerbach an der Venusſtatue in dieſer Stellung, welche er zuerſt wieder in den Magazinen des Vatican im Jahre 1839 ſah, »die wunderbarſte Verbindung einer groſsartigen Auffaſſung mit dem höchſten Schmelz der Schönheit.« Und in der That, wenn wir die Zeichnung bei Müller-Wieſeler anſehen, ſo iſt es kaum begreiflich, wie ein ſo herrliches Werk in dem Dunkel der vaticaniſchen Magazinräume verſteckt gehalten und der Kenntniſs der Freunde alter Kunſt entzogen werden konnte. Lange nämlich galt dieſe Statue, die früher in den Gärten des Vatican geſtanden hatte, für verloren und nur in Zeichnungen war eine Abbildung derſelben erhalten. Erſt Feuerbach fand ſie wieder auf (ſ. Nachlaſs III, S. 123), verſäumte aber leider, eine genauere Beſchreibung zu geben. Soweit man aber nach den Zeichnungen, ohne das Werk ſelbſt geſehen zu haben, ein Urtheil fällen darf, kann ich jenem Ausſpruche Feuerbach's nur beiſtimmen, der, ent-

*) Visconti *mus. Pio-Clem.* I, 63 zu Taf. XI. Es iſt nach Michaelis dieſelbe, welche bei Müller-Wieſeler I, 35, 146 c ohne Gewand, mit Verwechſelung von rechts und links, abgebildet iſt.

gegen ſeiner früheren Anſicht, in der wunderbaren Verbindung groſsartigſter Auffaſſung mit dem höchſten Schmelz der Schönheit in dieſer Aphrodite das treueſte Abbild des Praxiteliſchen Originals zu erkennen glaubte.

Ihr entſprechend in Stellung und Auffaſſung iſt nach demſelben Kunſtforſcher eine Statue der Münchener Glyptothek (Nro. 131), die ſogenannte

Venus Braschi,

ehemals der Sammlung des Palaſtes Braschi zu Rom angehörend. Sie iſt aus pariſchem Marmor, ſechs Fuſs hoch. Das einfach geſcheitelte Haar iſt hier nicht aufgebunden, ſondern von einem doppelten Bande umſchlungen, und den linken Arm umgiebt ein Schmuckreif, wie ihn die mannbaren atheniſchen Jungfrauen trugen. Das Werk iſt eine der koſtbarſten Zierden jener reichen Sammlung und die Ausführung des Ganzen ſehr harmoniſch. Geſtalt und Geberde tragen mehr den Charakter des Erhabenen, als bei der Mediceiſchen, nur in der Haltung des Armes mit dem Gewande liegt etwas Gezwungenes. — Den Kopf der Knidiſchen Venus endlich mögen wir wiedererkennen in einer Büſte des Louvre (Nro. 59*), von wahrhaft himmliſcher Schönheit. Die drapirte Büſte, auf welcher er ſteht, iſt neuere Arbeit.

Ziehen wir ein Reſultat, ſo ergiebt ſich Folgendes. Beide Arten, die Göttin der Schönheit und Liebe in völliger Nacktheit darzuſtellen, ſind auf das Praxiteliſche Ideal der Knidiſchen Aphrodite zurückzuführen. Wenn aber die äuſseren Gründe dafür ſprechen, daſs die zuletzt beſchriebenen Venusſtatuen in der Motivirung der Stellung und durch die beibehaltene Andeutung der Entkleidung dem Original der Knidiſchen Venus am nächſten kommen, ja daſſelbe für uns

*) Müller-Wieſeler I, 35, 146 d.

als Copien repräſentiren, ſo dürften die Venus des Menophantos und die Capitoliniſche als überleitend zu denken ſein zu jener Freiheit des Schöpfers der Mediceiſchen Venus, der jede ſolche Andeutung verſchmähend das Bild der ſchaumgeborenen, die Meerfahrt ſegnenden Göttin jener Liebe ſchuf, deren Leidenſchaft ja ſo oft von den alten Dichtern verglichen wird mit den bald ſtürmiſch aufgewühlten, bald ſanft geglätteten Fluthen des Meeres. Und wohl ziemte dem alten Dichter zu ihr das Gebet:

»Wie du im Meere dem Schiffenden hilfſt, ſo gewähre, o Göttin,
»Hülfe dem Liebenden auch, welcher zu Lande verſinkt.«

Wir fügen gleich hier die genrehaft behandelte Darſtellung der Göttin an, als im Bade kauernd *(Vénus accroupie)*. Sie ſtammt aus der Schule des Polyklet und Dädalos von Sikyon wird als ihr Meiſter genannt. Wiederholungen wie die im Vatican*) mögen eine Vorſtellung derſelben geben.

Bekleidete Venusſtatuen.

Praxiteles' Koiſche Venus war bekleidet. Ob halb oder ganz, iſt zweifelhaft, da Plinius' Worte *(velata specie)* beide Auslegungen zulaſſen. Auch von den zwei anderen ſicheren Venusſtatuen deſſelben Meiſters wiſſen wir nichts Weiteres, als daſs die eine von Erz, die andere von Marmor war. Wir beſprechen hier zuerſt die groſsartigſte aller auf uns gekommenen Darſtellungen der Göttin, weil wir in ihr ein Original der Zeit des Skopas und Praxiteles oder einer früheren erblicken. Dieſe Darſtellung iſt die der

*) Müller-Wieſeler II, 26, 279. Overbeck Fig. 70. Lübke Fig. 91.

Venus von Milo*),

ſo benannt nach ihrem Fundorte, der Inſel Melos (neugriechiſch Milo geſprochen), wo das Grabſcheit eines Landmannes, welcher ein Paar hundert Schritte von den Ruinen eines alten Theaters ſein Feld bebaute, im Jahre 1820 dies Wunderwerk der plaſtiſchen Kunſt des Alterthums zu Tage förderte. Durch Vermittelung des franzöſiſchen Geſandten in Conſtantinopel ward ſie für das Muſeum des Louvre erworben.

Alle Muſeen der Welt beſitzen keine Venusſtatue, die an Herrlichkeit dieſer ſiegreichen Liebesgöttin — denn das iſt ſie — an die Seite zu ſtellen wäre. Leider macht es das Fehlen der Arme, von denen der linke dicht an der Schulter, der rechte da, wo er die Knospe des Buſens erreicht, abgebrochen iſt, ſehr ſchwierig, das Motiv der Stellung und Haltung mit Sicherheit zu beſtimmen. Die Kunſtgelehrten haben darüber die widerſprechendſten Anſichten aufgeſtellt. Man hat ſogar eine Figur, einen Amor oder Mars, ihr zur Seite gedacht. Andere haben nach einer Münze von Korinth der Göttin den Schild des Mars in die Hände geben wollen, in deſſen Spiegelſcheine ſie ihr Bild anſchaue. Beides wohl mit Unrecht. Mir iſt es gleich beim erſten Anblicke — und der erſte unbefangene Eindruck iſt immer von groſser Wichtigkeit — keinen Augenblick zweifelhaft geweſen, daſs der Künſtler hier eine Aphrodite gebildet hat, welche mit der Linken den eben vom Paris empfangenen Preis der Schönheit in ruhig freudigem Siegesbewuſstſein emporhält. Mit dieſem Motive iſt Alles in Uebereinſtimmung: die ganze Stellung des Kopfes und Leibes, die Haltung der Arme, der Ausdruck des Geſichtes und vor Allem das Motiv der halben

*) Müller-Wieſeler II, 25, 270. Overbeck Fig. 113. 113a. Lübke Fig. 69.

Bekleidung des Leibes, deſſen göttliche Schönheit ſie ſoeben dem Beſchauer dargeboten hat. Das Gewand iſt niedergeſunken bis zu den Hüften, von denen es, gehalten durch die (fehlende) rechte Hand in ſchrägen Falten über das vorgeſtreckte Knie des ein wenig erhöht ſtehenden, linken Fuſses herabfliefst. Wir wiſſen, daſs die alten Künſtler die Nacktheit der Göttinnen vor dem Richter Paris in dieſer Weiſe behandelt haben. Die Göttin hat ſoeben von dem ſchönſten der ſterblichen Jünglinge den Preis der Schönheit empfangen. Ihre Linke hält den Apfel in mäſsiger Höhe, ſo daſs der Blick des frei aufgerichteten Hauptes auf denſelben fällt*). Der müheloſe Sieg höchſter weiblicher Schönheit, das iſt, wenn man will, der Gedanke, den der Künſtler in dieſem Werke verſinnlicht hat. Die Venus aber in dieſer Situation mit dem Apfel darzuſtellen, muſste für die Bewohner der Inſel, auf deren Geheiſs der Künſtler dieſe Statue fertigte, um ſo erwünſchter ſein, da der Name der Inſel ſelbſt von der apfelrunden Geſtalt des lieblichen Eilandes (Melon heiſst auf griechiſch Apfel) herrührte, das auf ſeinen Münzen den Apfel als Zeichen führte und ſich rühmte, alle Inſeln des griechiſchen Meeres ſoweit zu überſtrahlen an Schönheit und Fruchtbarkeit, wie Aphrodite die übrigen Göttinnen des Olympos. In der That wurde mit der Statue zugleich das Fragment einer linken Hand mit einem Apfel gefunden.

Der Geſammtausdruck iſt ein Adel erhabener weiblicher Schönheit, wie ſie unter den uns erhaltenen Werken helleniſcher Plaſtik dem Meiſsel keines zweiten Künſtlers gelungen

*) [Anmerk. zur zweiten Ausg.] Dieſe meine Auffaſſung iſt jetzt (1874) durch die Mittheilungen des franzöſiſchen Kunſthiſtorikers J. Aicard beſtätigt worden. Danach waren bei der Auffindung der Statue 1820 beide Arme noch erhalten. Dieſelben wurden erſt nach der Auffindung, bei dem tumultuariſchen Transporte im Streite mit den Türken, welche das Werk fortſchleiften, zerſtört. Der linke, erhobene hielt den Preisapfel, der rechte, am Körper anliegende das niedergeſunkene Gewand. (S. Beilage zur Augsb. Allgem. Zeitung 1874, No. 108, S. 1655. und J. Aicard, *La Vénus de Milo*. Paris 1874.)

iſt. Das Haupt iſt klein, doch ohne jenes allzu Knospenhafte, das uns an der Mediceiſchen Venus auffällt. Es iſt etwas Heroiſches in der ganzen Geſtalt. Das Haar, ſanft gekräuſelt wie die Wellen eines Baches, über deſſen Spiegel ein Hauch des Frühlingswindes fährt, iſt hinten aufgeſchlagen. Nur einzelne Locken flieſsen hinab über den vollen Nacken. Die Stirn, vom milden Schwunge der Wellenlinien des Haares eingefaſst, iſt ſchmal, der Geſichtsausdruck freudige Hoheit, ohne Stolz und Strenge. Der Hals ſtark, voll und lang, ſogar ein leiſes Vortreten des Kehlkopfes macht ſich durch die Wendung des Hauptes bemerklich. Das Ohr iſt von wunderbar feiner Bildung, der Buſen, vollkräftig ohne Ueberfülle, krönt die Pracht dieſes göttlichen Leibes, deſſen lebenathmende Wärme die Marmorhaut zu beſeelen ſcheint. Dieſelbe Groſsartigkeit, welche Geſtalt und Haupt charakteriſirt, durchdringt auch die Formen und Falten der Gewandung, wie das deutlich erhellt, wenn man die ihr ſehr ähnliche Venus von Capua neben ihr ſieht. Das Ganze iſt eben eine Schöpfung, bei der es dem Beſchauer zu Muthe wird, als ſei das Werk, einmal geſchaut vom inneren Auge des Genius, mühelos und frei auf ein einziges: Werde! aus dem Nichts entſprungen.

Bis auf die Arme iſt die Statue faſt völlig erhalten; doch zeigen ſich Spuren, daſs ſie ſchon im Alterthume Reſtaurationen erfahren hat. Der rechte Fuſs, bis zur Hälfte ſchräg vom Gewande bedeckt, iſt von einer auffallend naturaliſtiſchen Behandlung, namentlich die Zehen, von denen die kleine geradezu eine unſchön aufgewulſtete Geſtalt zeigt. Der linke Fuſs iſt reſtaurirt, und ſtand vielleicht auf einer Schildkröte, dem Symbol der doriſchen Aphrodite, und zugleich dem Symbol ſpartaniſcher Tapferkeit. Das Werk war offenbar für eine Niſche beſtimmt. Denn an der Hinterſeite, von dem Anfange des Gewandes an, das hier zugleich als Stütze dient, iſt die Ausführung auffallend vernachläſſigt, ſo daſs es einem von dieſem Standpunkte aus vorkommt, als ſei die Figur in halb ſitzender Stellung gearbeitet.

Es kann wenig Zweifel darüber ſein, daſs das Werk ein Original iſt, jedenfalls reicht ein Blick hin, zu erkennen, daſs dieſe Venus einem hochberühmten Meiſterwerke nachgeſchaffen iſt, wie ſie ſelbſt an erhabener Schönheit nur an den Parthenonſculpturen ihres Gleichen findet. Der Geiſt des Phidias ſcheint über dieſem Bilde der ſiegreichen Schönheitsgöttin zu leuchten, weshalb man denn auch an Alkamenes als den Schöpfer des Originales gedacht hat*). Es iſt, wie Lübke mit Recht ſagt, das einzige Aphroditebild unter allen auf uns gekommenen, das nicht bloſs ein ſchönes Weib, ſondern die Göttin darſtellt**). Auch der Name des Meiſters, der ſie ſchuf, iſt uns, wie faſt von allen groſsen Sculpturwerken unſerer Sammlungen, unbekannt. Ein launenhaftes Geſchick hat von ſeinem Namen, wenn es ſein Name war, nur die Hälfte auf uns gelangen laſſen. Man fand nämlich bei der Statue ein Marmorſtück, das wahrſcheinlich als Plinthe bei irgend einer Reſtauration des Werkes gedient hatte***). Es trug die Inſchrift: »*****ander*, Sohn des Menides aus Antiochia am Mäander, ſchuf mich.« Auf alle Fälle bleibt alſo auch der Schöpfer dieſes Meiſterwerkes, gleich den Namen jener Künſtler, welche uns den Belvederiſchen Apoll und die Diana von Verſailles, den Meleager und den Mercur des Vatican, den Antinous und den ſterbenden Fechter des Capitols ſchufen, »begraben tief in ewige Nacht.«

Die Venus von Capua†)

im Muſ. Nazionale zu Neapel.

Sie wurde zu Winckelmann's Zeit in dem Amphitheater zu Capua entdeckt und galt nach deſſen Urtheil für die

*) Braun Geſchichte der Kunſt II, 596 — 597.

**) Lübke S. 131.

***) alſo nicht den Meiſter der Statue ſelbſt, ſondern, wie auch die Buchſtabenformen bezeugen, höchſtens den Reſtaurator bezeichnen.

†) Müller-Wieſeler II, 25, 268.

ſchönſte aller erhaltenen Darſtellungen der ſiegreichen Venus *). Offenbar nach einem und demſelben Vorbilde wie die Venus von Milo gearbeitet, zeigt ſie doch mehrere weſentliche Verſchiedenheiten. Die ganze Haltung iſt mehr vorgeneigt, und der Blick des Angeſichtes dem entſprechend mehr niederwärts gerichtet. Das Haar iſt vorn mit einem halbmondförmigen Diadem geſchmückt, die Arme ſind faſt in gleicher Höhe abgebrochen. Die Gewandung, dem Motive nach dieſelbe, iſt minder groſsartig, Bildung und Ausdruck des Geſichtes, weſentlich abweichend von denen der Venus von Milo, nähern ſich mehr der ſogenannten Pſyche des Neapler Muſeums, mit deren Formen auch ſonſt eine unverkennbare Aehnlichkeit zu bemerken iſt.

Münzen der Juliſchen Colonie zu Korinth, aus der Zeit Julius Cäſar's, zeigen eine Figur in derſelben Attitüde, welche in beiden Händen einen Schild als Spiegel vor ſich hält. **) Wir haben alſo in der Capuaniſchen Statue wahrſcheinlich eine Darſtellung jener Venus victrix, welche Julius Cäſar, der Wiederherſteller Korinths und Capua's, als ſeine Schutzgöttin verehrte, und von der er ſelbſt ſeines Geſchlechtes Stammbaum herleitete. Venus, die Mutter des Aeneas, war es geweſen, die jene Waffen, welche unter Cäſar den Gipfel des Ruhmes erreichen ſollten, nach Latium geführt, und der römiſche Dichter Properz ſingt mit Anſpielung auf die waffentragende Venus:

»Cäſar'n, dem Sohne, hat ſelbſt Venus die Waffen gebracht.«

Darum ward ſie im Geſchlecht der Julier verehrt als »ſiegreiche« Göttin *(Venus victrix)*. In der Pharſaliſchen Entſcheidungsſchlacht hatte Cäſar ſeinem Heere den Namen »Venus« als Loſungswort gegeben, und eine Venus victrix ſchmückte ſeinen Siegelring. Was Wunder, daſs von da an

*) Winckelmann Werke IV, 114. VI, 290.
**) Müller-Wieſeler II, 25, 269.

die Darſtellung derſelben zu Ehren des ſiegreichen Herren der römiſchen Welt für die Künſtler eine Hauptaufgabe wurde und daſs noch heute die Venus victrix in unſeren Muſeen durch zahlreiche Bildwerke vertreten iſt, unter denen namentlich eine Gruppe in Villa Borgheſe: Venus, den Kriegsgott entwaffnend, hervorgehoben zu werden verdient*). Zu meiner früheren Schilderung derſelben**) füge ich nur noch hinzu, daſs dieſe wie alle ähnlichen Darſtellungen römiſchen Urſprungs ſind, und der Schmeichelei gegen Cäſar und ſeine Nachfolger ihr Daſein verdanken, während der Grieche in der Kunſt von ſeinem ernſten Ares dies anmuthige Spiel fern hielt. Doch war die Venus mit Waffen keine römiſche Erfindung, ſondern griechiſcher Sage entnommen. Ihre Auffaſſung aber iſt immer ſehr verſchieden von der der Waffengöttin Pallas; denn ſie hält die Waffen nur, um eine Trophäe daraus zu bilden, oder um ſie in Zeiten des Friedens zu verwahren, wenn ſie, den Mars liebkoſend, bewirkt, daſs wie der römiſche Dichter Lucrez ſingt:

»— die wilden Werke des Krieges
»All überall zu Lande und Meer' ausruhen im Schlummer.«

Zu den berühmteſten, halb bekleideten Venusſtatuen gehört endlich noch:

Die Venus von Arles***),

eine Zierde der Sammlung des Louvre, gefunden in der Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts zu Arles, der uralten, einſt von Griechen bevölkerten Stadt der Provence, noch heute berühmt durch ihrer Frauen griechiſche Schönheit†). Der Kopf, ein Muſterbild von Anmuth und Schönheit mit einem

*) Eine gleiche Gruppe auch in Florenz: Müller-Wieſeler II, 27, 290. **) Ein Jahr in Italien IV, 463. Geſ. W. XIII. ***) Müller-Wieſeler II, 25, 271. †) Vergl. Ein Jahr in Italien I, 39. Geſ. W. XI.

unbeſchreiblichen Ausdrucke liebevoller Milde, iſt nach links gewendet und ſcheint etwas zu betrachten, was die Göttin in der (reſtaurirten) linken Hand hielt. Wahrſcheinlich war dies der Helm des Mars, und die Rechte ſtützte ſich auf einen Speer. In dieſer Haltung und mit jenem Attribute erſcheint nämlich die Venus victrix auf Münzen römiſcher Zeit*). Jetzt iſt ſie von Girardon falſch reſtaurirt, mit dem Spiegel in der Linken und dem Apfel in der rechten Hand. Eine Kopfbinde, welche das Haar zuſammenhält und hinten graziös auf die Schultern niederfällt, iſt wunderbarer Weiſe völlig erhalten. Den linken Oberarm umgiebt ein Armband und der ſauber gefältelte Rand der ſchönen Gewanddraperie bezeugt den Fleiſs der Ausarbeitung auch in Nebendingen. Bei der Körperbildung iſt eine gewiſſe Flachheit der Bruſt auffallend, welche man ſonſt an keiner der berühmten Venusſtatuen bemerkt.

Ein anderer Typus der bekleideten Venus wurde von den Künſtlern der römiſchen Zeit verwendet, welche die Stammmutter des herrſchenden Geſchlechtes der Julier als Venus genitrix, als Mutter-Aphrodite und Ehegöttin, den Römern darzuſtellen die Aufgabe hatten. — Unter dieſen ſteht obenan:

Die Venus genitrix des Louvre**)

aus pariſchem Marmor, deſſen durchſichtige Schönheit das den ganzen Leib bis auf die linke Bruſt verhüllende Gewand kaum als Hülle der herrlichen Glieder erſcheinen läſst. Sie hält in der Linken den Apfel, während ſie mit der Rechten das Gewand von hinten über die Schulter zu ziehen im Be-

*) Müller-Wieſeler II, 25, 272.
**) Müller-Wieſeler II, 24, 263.

griffe ſteht. Man ſieht, der Künſtler wählte für ſeine Darſtellung den Moment des eben auf dem Ida gewonnenen Schönheitsſieges. Die durchbohrten Ohrläppchen des anmuthig geneigten Kopfes waren mit Gehängen geziert. Die Füſse ſind nur mit Sohlen ohne haltende Bänder bekleidet. Wir wiſſen, daſs eine Venus genitrix von der Hand des Bildhauers Arkeſilaos, eines Zeitgenoſſen Cäſar's, auf dem Forum des Letzteren ſtand. Aber Stil und Charakter unſeres Werkes gehen viel höher hinauf in die Zeit derjenigen Kunſt, welche die Niobe und ihre Kinder ſchuf.

Von den in römiſcher Zeit mehr und mehr aufkommenden genreartigen, kleinen Darſtellungen der ſich badenden, bekleidenden, ſchmückenden, mit Waffen rüſtenden, oder auch der mit Amor gruppirten Venus, ſowie von jenen Venusbildern, bei denen die Motive der Geſtalt und Haltung der Göttin zur Portraitirung kaiſerlicher und anderer vornehmer Frauen dienten, wird weiterhin die Rede ſein. Jetzt kehren wir zurück zu Praxiteles und ſeinen Schöpfungen.

Praxiteles' Thespiſcher Eros.

Thespiä, ein Städtchen Böotiens, die uralte Heimath des Erosdienſtes, war der Geburtsort der Geliebten des Praxiteles. Darum weihte Phryne das Meiſterwerk ihres Geliebten dem Tempel des Gottes ihrer Vaterſtadt. Der Künſtler ſelbſt hatte ihr erlaubt, ſich unter ſeinen Werken das ſchönſte auszuwählen. Aber lange bat ihn Phryne vergebens, ihr dasjenige zu bezeichnen, welches er ſelbſt für das vollendetſte halte. Da verſuchte ſie es mit einer Liſt. Bei einem fröhlichen Schmauſe, ſo erzählt die alte Künſtlerſage, brachte plötzlich ein athemloſer Diener die Nachricht, daſs Feuer die Werkſtatt des Meiſters ergriffen und ſchon faſt alle ſeine Werke verzehrt habe. Da ſei Praxiteles hinausgeſtürzt mit den Worten: »ich bin verloren, wenn auch mein Eros und mein Satyr vernichtet ſind!« »Sei getroſt,« rief ihm lachend

Phryne zu, »Dein Haus iſt unverſehrt; ich habe nur wiſſen wollen, welches Du ſelbſt für das ſchönſte Deiner Werke hielteſt, da Du mir erlaubt, das ſchönſte für mich auszuwählen!« Sie wählte nun den Eros und weihte ihn in einen Tempel ihrer Vaterſtadt, welcher ſchon eine Aphrodite des Künſtlers beſaſs.

Das ganze Alterthum iſt voll von der Herrlichkeit dieſes Werkes. »Bloſs um dieſes Amors willen,« ſagt Cicero, »pflegt man nach Thespiä zu reiſen.« Er war aus penteliſchem Marmor, die Flügel vergoldet. Die Schickſale des Werkes ſind wunderbar genug. Selbſt der rohe Mummius wagte nicht daſſelbe zu rauben, denn es war ein geweihtes Tempelbild. Der wilde Caligula hatte weniger Gewiſſen und lieſs die Statue nach Rom bringen. Kaiſer Claudius gab ſie der Stadt zurück; aber ſchon Nero entführte ſie auf's Neue nach der Welthauptſtadt, wo ſie in dem groſsen Brande unter Titus mit zahlloſen anderen Kunſtſchätzen zu Grunde ging. Praxiteles hatte den Amor mehrmals gebildet; doch keiner erreichte den Ruhm des Thespiſchen, von dem der Reiſeforſcher Pauſanias nur noch eine Copie des atheniſchen Bildhauers Menodoros in Thespiä ſah. Die alten Dichter haben die Schönheit des Praxiteliſchen Amor in reizenden Gedichten gefeiert, keiner aber ſo tiefſinnig als der Künſtler ſelbſt, der als Inſchrift auf die Baſis die Zeilen ſetzte:

»Den er empfunden, den Gott, hier hat mich der Künſtler gebildet:
»Tief aus der eigenen Bruſt zog er das Urbild hervor.
»Phryne'n ſchenkt' er mich, Liebe für Liebe; die Flammen entzünd' ich,
»Nicht mehr ſendend den Pfeil, nur mit der Blicke Gewalt.«

Der Amor, wie ihn Praxiteles ſchuf, war nicht die Kindergeſtalt der ſpäteren Zeit, es war vielmehr die vollendete Schönheit des faſt zum Jünglinge entwickelten Knabenalters, welches den Griechen am reizendſten ſchien. Von dem Praxiteliſchen Ideale ſind uns mehrere, wiewohl verſtümmelte Nachbildungen erhalten, unter denen

der Vaticaniſche Eros*),

von ſeinem Fundort der Amor von Centocelle genannt, ein Torſo, ohne Arme und Beine, der berühmteſte iſt. Am Rücken ſind noch die Spuren der eingeſetzten Flügel aus vergoldeter Bronze zu ſehen. Der ideal ſchöne, ſinnend niedergeſenkte Kopf, mit dem leiſe geöffneten Munde, den feinen, entſchieden venusähnlichen Zügen, zeigt eine unſäglich ſchwermüthige Traurigkeit im ſanften Angeſicht; man ſieht, daſs der Künſtler, der dieſen Gott der Liebe ſchuf, mit den Freuden auch die Schmerzen und Leiden der Liebe gekannt hat. Die feineren Locken des Stirnhaares ſind in eine kleine Schleife geknotet, wie ſie dem Apoll und von den weiblichen Göttern der Diana und Aphrodite eigen iſt. Auf dem Vorhaupte bis zum Scheitel iſt das ſtärkere Haar aufwärts nach beiden Seiten hin ein wenig auseinander getheilt, nach hinten bis auf die Schultern und den Bruſtanfang dicht am Halſe weich und flieſsend niedergeringelt. Vollſtändig erhalten iſt ein ähnlicher Eros in der Neapolitaniſchen Sammlung**), welcher in der einen Hand den Bogen hält, während er ſich mit der anderen auf den Köcher ſtützt. — Demſelben Typus angehörig iſt

der Elginſche Eros***),

leider gleichfalls arg verſtümmelt; beide Vorderarme, Kopf und rechter Fuſs von der unteren Wade an ſind verloren. Aber auch ſo noch iſt er eine Zierde des britiſchen Muſeums, wohin ihn Lord Elgin aus Athen gebracht. Ueber der Bruſt ſieht man das Gürtelband des Köchers. Das Haargelock iſt

*) Müller-Wieſeler I, 35, 144. Lübke Fig. 108. 109.
**) Müller-Wieſeler II, 50, 630.
***) Müller-Wieſeler I, 35, 145.

nur an Nacken, Bruſt und Schultern noch in ſeinen letzten Ringeln ſichtbar. Ein Baumtrunk dient zur Stütze des himmliſch ſchönen, ſchmalen, faſt hüftenloſen Leibes, von deſſen ſanfter Schlankheit die meiſten Zeichnungen keinen Begriff geben. Am rechten Standbeine bemerkt man bei dem unteren Theile jene leiſe Bogenſchweifung, welche den Eindruck des zierlich Flieſsenden in der ruhenden Geſtalt bei ſo vielen alten Statuen erhöht.

Verſchieden von dieſen Darſtellungen iſt der bogenſpannende Amor des Lyſippus, ein Bronzebild, einſt gleichfalls zu Thespiä aufgeſtellt, von dem uns in dem berühmten Amor des Capitols*), ſowie zu Florenz und Venedig, noch Marmorcopien erhalten ſind.

Der Dionyſiſche Kreis.

Der heiter gewaltige Naturgott Dionyſos, welcher der myſtiſchen Seite der helleniſchen Religion angehört und der deshalb in der Homeriſchen Götterhalle fehlt**), iſt die Perſonification jener dämoniſchen Naturmacht des Weines, welche Gemüth und Sinne überwältigend, den Menſchen aus der Ruhe des klaren Selbſtbewuſstſeins herausreiſst. Die alten Künſtler haben das Walten jener Naturmacht mit ihren Wirkungen auf den menſchlichen Geiſt in einem eigenen Kreiſe dionyſiſcher Geſtalten, der Satyrn und Silene, der Bacchantinnen und Centauren u. ſ. w. verkörpert; am edelſten in dem Gotte, um deſſen erhabene Geſtalt ſich jene wie ein eigener Olymp verſammeln. Dieſer Bacchus der älteren Kunſt vor Praxiteles war die majeſtätiſche, prieſterliche Geſtalt des Dionyſos. Das Antlitz, umſchattet von der Fülle der Hauptlocken und des ſanftflieſsenden Bartes verbindet prieſterliche Würde mit ſinnlicher Heiterkeit, wie wir beide wohl noch an

*) Müller-Wieſeler II, 51, 631.

**) Braun Geſch. d. K. II, 440 — 41. 484 — 85.

den Geſtalten italieniſcher Kirchenfürſten wahrnehmen. Er iſt bekleidet mit dem orientaliſchen Faltenreichthum des bis zu den Füſsen herabfallenden Gewandes, — der ſogenannte indiſche Bacchus. Seine Darſtellung iſt uns erhalten in einer Hauptſtatue des Gottes, dem ſogenannten

Sardanapallos*)

des vaticaniſchen Muſeums, ſo benannt nach einer griechiſchen Inſchrift dieſes Namens am Saume des oberen Gewandes. Sie ward gefunden bei den Ruinen einer Villa bei Tusculum in einer von Karyatiden getragenen Niſche. Urſprung und Deutung des Namens ſind dunkel, die Rückführung des Werkes auf Praxiteles ſehr zweifelhaft, obſchon der Begründer des neuen Bacchusideals auch den älteren Gott gebildet haben ſoll. Die Statue iſt gegen ſiebenthalb Fuſs hoch, aus penteliſchem Marmor, in alterthümelndem Stile, anerkannt die ſchönſte Darſtellung des bärtigen Dionyſos. Der Kopf iſt von ſanftem Ausdruck. Das lange Haupthaar, von der ſonſt nur Frauen eigenen Mitra gehalten, flieſst in weiten Wellenlinien, wie von Salben triefend, über die Schultern nieder. An dieſe Geſtaltung dachte Sophokles, wenn er den Dionyſos »mit goldener Weibermitra geſchmückt« nennt. Ein langer Bart ſinkt bis zur Bruſt herab auf das Gewand, das den ganzen Leib bis über die Füſse verhüllt. Durch die ſchmal gezogenen Falten wollte der Künſtler anzeigen, daſs das Untergewand als aus dem feinſten Stoffe gewebt zu denken ſei. Bewundernswürdig iſt der Faltenwurf, der trotz des groſsen Umfangs der verhüllenden Gewandung doch den Formen des Körpers auf das Genaueſte entſpricht. Neu iſt der rechte Arm, welcher einſt wohl den Thyrſus hielt. Der Kopf dieſes älteren, bärtigen Dionyſos, welcher noch in vielen Büſten, am ſchönſten in einer Herculaniſchen Bronze-

*) Müller-Wieſeler II, 31, 347.

büſte*), erhalten iſt, galt früher bei den Antiquaren oft für ein Portraitkopf Plato's. —

Praxiteles war es, der als kühner Neuerer in der Kunſt das Ideal des jugendlichen Dionyſos erſchuf, wie ihn der Dichter des ſechsten Homeriſchen Hymnus geſchaut hat

»— einem Jünglingsmanne vergleichbar,
»Prangend in erſter Blüthe und üppiger Fülle der Locken.«

Sein Erzbild dieſes jugendlichen Gottes, das zu Elis ſtand, die Locken mit Epheu umkränzt, die Rehhaut um den Leib gegürtet, heiter lächelnden Angeſichtes, das Auge klar und doch voll ſchwärmeriſcher Gluth, wurde das Vorbild für die vortrefflichen, uns erhaltenen Vorſtellungen, als deren ſchönſte Visconti mit Recht die zwei Statuen des Vatican und des Louvre bezeichnet.

Marmortorſo des vaticaniſchen Bacchus**)

im Muſeo Pio-Clementino befindlich. Arme und Beine sind ergänzt, der Kopf aufgeſetzt.

Keine Zeichnung und keine Rede vermag, wie Visconti ſagt, die Schönheit dieſes Marmorwerkes auszudrücken oder auch nur andeutend die Weichheit und ſaftige Fülle *(morbidezza e carnoſità)* des Marmors und die Zartheit der Umriſſe vor Augen zu ſtellen, »die gleichſam unmerklich über den herrlichen Leib hinflieſsend und ſich dem Auge wie der Hand entziehend, durch ihre Magie dem Marmor den Schein athmenden, elaſtiſchen Lebens verleihen.« Auch in der verſtümmelten Geſtalt waren Gypsabgüſſe dieſer herrlichen Statue von jeher das Entzücken der Künſtler, und Mengs erquickte ſich daran die letzten Jahre ſeines Lebens. Das weiche Ineinanderflieſsen der Körperformen, die Rundung der Hüf-

*) Müller-Wieſeler ebenda 342.
**) Müller-Wieſeler ebenda 351 a b.

ten ſind Andeutungen der halbweiblichen Natur des Gottes, und die Züge des Angeſichtes haben jenes Gemiſch einer ſeligen Berauſchung und einer unbeſtimmten, dunkelen Sehnſucht, das der volle Weinlaubkranz des Haupthaares noch mit ſeinen Schatten verſtärkt. Von dem weinbekränzten Haupte fluthet die Fülle der Locken über Hals und Schultern ſanft hernieder. Bei ſeinem Anblicke erkennt man die Wahrheit der Winckelmann'ſchen Schilderung des Bacchusideals der Alten: »Ein ſchöner Knabe, welcher die Grenzen des Frühlings und der Jünglingſchaft betritt, bei welchem die Regung der Wolluſt wie die zarte Spitze einer Pflanze zu keimen beginnt, und welcher zwiſchen Schlummer und Wachen in einen entzückenden Traum halb verſenkt, die Bilder deſſelben zu ſammeln und ſich wahr zu machen anfängt; ſeine Züge ſind voll Süſsigkeit, aber die fröhliche Seele tritt nicht ganz ins Geſicht.« Der Schöpfer des Urbildes, Praxiteles, hat in der That hier das unvergleichliche Muſter geliefert von einem männlichen Körper höchſter, aber etwas an das Weibliche ſtreifender Schönheit. Dieſer Statue zunächt an Kunſtwerth idealer Bildung ſteht nach Visconti:

der Bacchus des Louvre,*)

aus pariſchem Marmor, achtehalb Fuſs hoch, gefaſst als Sorgenbrecher, als Lyäos, mit leichtem Rauſchanfluge; denn die Darſtellung des trunkenen Gottes kam erſt ſpäter auf und wurde von den Kunſtrichtern entſchieden gemiſsbilligt. Doch haben auch wir noch Beiſpiele einer ſolchen, wie den trunkenen von einem Faun geſtützten Dionyſos der vaticaniſchen Sammlung.

In der Statue des Louvre aber ſehen wir »den Schönſten von Zeus' Söhnen« vor uns, wie Ovid den Bacchus nennt. Der Epheukranz, wie ihn zur Kühlung der Stirn die Alten beim frohen Trinkfeſte trugen, überſchattet die von einem

*) Müller-Wieſeler ebenda 352.

Diadem geſchmückte Stirn. In langen Ringeln fällt das weiche Haar auf die Achſeln herab, der gänzlich unverhüllte Leib lehnt ſich anmuthvoll an einen Baumſtamm, um welchen ſich ein Weinſtock ſchlingt.

Neben dieſen beiden beſitzen wir noch zahlreiche andere Statuen des Dionyſos, die jenen an Schönheit wenig nachgeben. Ein jugendlicher Bacchus des Louvre mit der Nebris (dem Rehfell) bekleidet,*) eine Marmorſtatue des Muſeums zu Neapel**), ſowie zwei Marmorgruppen des britiſchen Muſeums, von denen die eine den halb in einen Weinſtock verwandelten Ampelos***), die andere einen Eros neben dem Gotte zeigt†), verdienen beſondere Erwähnung. Am erfreulichſten aber offenbart ſich uns die Idee dieſes jüngeren Dionyſos in jenen Reliefdarſtellungen, wo der Gott allein oder an der Seite ſeiner himmliſchen Braut, umgeben von ſeinem Gefolge auftritt, weil hier das liebliche Ideal im Contraſte der wildtaumelnden Mänaden und der frechen, muthwilligen Silene und Satyrn in um ſo ſanfterem Lichte erſcheint. Vielleicht ſind auch dieſe Gebilde auf Praxiteles zurückzuführen, der den ganzen ſchwärmenden Zug des Gottes in einer umfaſſenden Gruppe darſtellte.

Zu dieſem gehörte nämlich jene Fülle von Geſtalten der Bacchantinnen, der Thyiaden und Mänaden (der ſchwärmend Begeiſterten, Raſenden), der Pane, Satyrn und Silene, in denen die ſchöpferiſche Phantaſie der griechiſchen Künſtler die rein ſinnliche Natur des Menſchen künſtleriſch auszudrücken ſuchte. Hier, in dieſem Carneval ſinnlicher Luſt und Ausgelaſſenheit, erblicken wir den Gegenſatz zu jener Richtung, welche in den Götter- und Heroenidealen den Ausdruck ſuchte und fand für das höchſte Ideal des Menſchlichen und ſeine Steigerung zu göttlicher Erhabenheit. Die helleniſche Phantaſie ſteigt hier »in der entgegengeſetzten Richtung

*) Müller-Wieſeler ebenda 355. **) Müller-Wieſeler ebenda 359. ***) Müller-Wieſeler II, 32, 371. †) Müller-Wieſeler ebenda 370.

zum Thierischen hinab, ohne doch in diesem völlig aufzugehen.« Die engere oder losere Verknüpfung der menschlichen mit der thierischen Gestalt wird bedingt durch die Absicht des Künstlers, die sinnlich-menschliche Natur in stärkeren oder milderen Zügen darzustellen. Der thierischen Natur am nächsten stehen die Pane und Panisken, die Lustigmacher der alten Kunst. Praxiteles schuf die typische Bildung dieser ziegenfüsigen, krummnasigen, gehörnten Waldteufel der Alten, deren harmlose Possierlichkeit Feuerbach so treffend bezeichnet, wenn er sie die Polichinelle des Dionysischen Himmelreichs nennt. Praxiteles hatte einen solchen zu einer heiteren Gruppe verknüpft. Er war dargestellt, einen heimlich entwendeten Weinschlauch schleppend, neben ihm lachende Nymphen, die ihn überrascht bei dem Bemühen, das diebisch entwendete Gut an einem stillen Plätzchen heimlich zu geniesen. In diesen Gestalten hat sich der Humor der alten Kunst ein unerschöpfliches Genüge gethan, und die rauhe Wald- und Hirtennatur mit ihrer Lust an Musik, Tanz und sinnlichem Genus tritt uns noch jetzt in zahlreichen Darstellungen buntester Art entgegen. Als Syrinxbläser und Tänzer, mit Nymphen in verliebtem Streite, hier einen vollen Weinschlauch tragend, dort einem geöffneten wacker zusprechend, bald von Satyrn und Nymphen geneckt, bald einem Satyr irgend welchen Dienst leistend, sehen wir die wunderlichen Pansgestalten in den mannigfaltigsten Situationen dargestellt. So gaben sie dem Künstler oft Motive zu sinnvollen Brunnenfiguren, wie die reizende Gruppe, in welcher ein Pan einem Satyr, der sich beim Tragen eines Weinschlauches einen Dorn in den Fus getreten hat, denselben geschickt aus dem Fuse zu ziehen bemüht ist. Während der letztere mit spitzen Fingern und zugleich den Schmerz der Wunde durch Blasen mildernd, am Werke ist, entfliesst dem zu Boden gefallenen Satyr der Wein aus dem geöffnet neben ihm liegenden Schlauche. Diese Darstellung finden

wir im Louvre*) und im Pio-Clementiniſchen Muſeum des Vatican, ſowie in einem Sarkophagrelief des Dresdner Muſeums**). Die ſchönſte Panſtatue aus Marmor ſoll die der Sammlung des Grafen von Leiceſter zu Holkham in England ſein.

Höher als die der Pane ſteht die Kunſtbildung der Silene und der Satyrn. Die letzteren erhob Praxiteles zur Idealgeſtalt durch ſeinen berühmten ausruhenden Satyr, der uns in zahlreichen, zum Theil vortrefflichen Copien beſonders in den Muſeen des Vatican und des Capitol erhalten iſt. Winckelmann kannte von demſelben über dreiſsig Wiederholungen. Man meinte, daſs das Original des Praxiteles aus Bronze derſelbe Satyr war, der noch zu Pauſanias' Zeit in der Tripodenſtraſse zu Athen ſtand und *periboëtos*, der »berühmte« genannt wurde. Dies iſt nicht zu erweiſen, doch haben wir jedenfalls Nachbildungen einer Praxitelifchen Geſtalt vor uns. Die ſchönſte Replik, an deren Behandlung man noch jetzt die deutlichſten Spuren zu bemerken meint, daſs der Bildhauer nach einem Erzoriginale gearbeitet, iſt der ſogenannte

Capitoliniſche Faun***).

Wir ſehen eine reizende Jünglingsgeſtalt, auf dem linken Fuſse aufruhend, das rechte eingebogene Bein etwas zurückgezogen, mit dem rechten Arme, der die Flöte hält, bequem auf einen Baumſtamm, die linke Hand mit der äuſseren Fläche läſſig gegen die Hüfte geſtützt. Das ſchöne, nach links geneigte Haupt ſcheint wie verloren in ſinnendem Nachgenuſſe der Melodie, welche er eben ſeinem Inſtrumente entlockt hat. Vielleicht auch lauſcht er dem Echo ſeines Spieles oder den antwortenden Tönen eines fernen Genoſſen. Die

*) Müller-Wieſeler II, 43, 535.

**) Hettner S. 83.

***) Müller-Wieſeler I, 35, 143. Overbeck Fig. 81. Lübke Fig. 110.

ganze Geſtalt iſt ein unbeſchreiblich ſüſses, in ſich verſenktes Ausruhen, ein träumeriſches Lauſchen, ſo recht das Bild heiterer, ländlicher Sommerruhe, wie es in der Geſtalt irgend eines wirklichen griechiſchen Hirtenjünglings zuerſt dem Auge des Künſtlers das Motiv gab zu ſeiner idealen Schöpfung. In dieſer iſt alles Wilde und Schreckhafte der älteren Satyrgeſtalt verſchwunden, und von den Andeutungen der thieriſchen Natur ſind nur die geſpitzten Ziegenohren beibehalten. Dennoch iſt der Künſtler in der Idealiſirung wieder nicht ſo weit gegangen, daſs er den ländlich bäueriſchen Charakter in Stellung und Behaben der Figur, wie im Ausdruck des Geſichtes verwiſcht hätte. Nur ein Pantherfell, das ſich von der rechten Achſel quer über die Bruſt nach der linken Hüfte zieht, dient als Bekleidung der ſonſt völlig nackten Geſtalt. Der Ausdruck läſſigen Ruhens wird noch vermehrt durch die der Neigung des ganzen Körpers entgegengeſetzte Senkung und Wendung des Hauptes. Vielleicht war es dieſer »ruhende Satyr,« den nach der früher erzählten Künſtlerſage Praxiteles ſelbſt neben ſeinem Eros unter allen ſeinen Arbeiten am höchſten ſchätzte, und noch jetzt laſſen uns die erhaltenen Copien die Vortrefflichkeit eines Originals ahnen, das im ganzen Alterthume nicht ſeines Gleichen hatte. Eine vortreffliche Beſchreibung des Capitoliniſchen Fauns giebt der Americaner Hawthorne in ſeinem Roman *Transformations I, ch. I.* Eine ſchöne Wiederholung des Werkes ſieht man im vierten Saale des Lateraniſchen Muſeums.*)

Die bärtige Satyrgeſtalt iſt beſonders unter dem Typus des Silen bekannt, der bald als väterlicher Pfleger und Lehrer des Kindes Dionyſos, das er auf den Armen hält, bald als eine Art Dionyſiſcher Fallſtaff, als lebendige Verkörperung des Weinſchlauches, an Brunnen und Waſſerkünſten dargeſtellt wurde. Von der erſteren Art iſt unter mehreren gleichen Gruppen am berühmteſten

*) O. Benndorf und R. Schöne S. 90 — 92.

der Borgheſiſche Silen mit dem Bacchuskinde*),

gefunden in den Gärten des Saluſt zu Rom, jetzt in der Sammlung des Louvre, ſechs Fuſs hoch, aus griechiſchem Marmor. Silen mit dem linken Arme auf einen Ulmenſtamm geſtützt, an dem ſich Weinlaub hinaufſchlingt, hält in ſeinen Armen das heitere Kind Jupiter's und der Semele, das ſeinen Pfleger liebevoll anblickt und ſeine kleine Hand liebkoſend gegen den Bart des Alten erhebt, der hinwiederum mit freudiger Zärtlichkeit das epheubekränzte Haupt zu dem Kinde hinneigt. Gekrümmte Naſe, Ziegenohren und das Schwänzchen bezeichnen den ländlichen Gott, während das lockige Haar, der kurze Bart, der kräftig ſchlanke Gliederbau im Contraſt zu der beginnenden Glatze, die ſehr prononcirten Adern und Muskeln und die feine, elaſtiſche Haut einen Körper darſtellen, an dem zwar die Spuren des Alters bereits ſichtbar ſind, aber einen ſolchen, *qui peut convenir,* wie Visconti ſich ausdrückt, *à un vieillard immortel.* Wir haben in dieſem auch techniſch höchſt vollendeten Werke — die Beine gelten für die beſten der alten Bildhauerkunſt — offenbar das Original eines Künſtlers vom erſten Range, vielleicht jene von Plinius bewunderte Gruppe zu Rom, deren Meiſter er aber nicht mehr kannte, und deren Motiv er mit den Worten beſchreibt: »Silen, der ein weinendes Kind beruhigt.« Auch bei dieſer Darſtellung, wie bei dem ruhenden Faun, gehört das urſprüngliche Motiv der Wirklichkeit an; der Künſtler ſchuf nur nach, was ihm die Beobachtung bot; er bildete die Vaterzärtlichkeit des Hirten oder Bauern um zu der Phantaſiegeſtalt religiöſer Dichtung, die in ſeinem Volke lebendig war. Dies iſt der Gang aller Kunſt, daſs ſie in ihren Geſtaltungen vom Ungeheuerlichen, Phantaſtiſchen, Aufserweltlichen fortſchreitet zur Entwickelung des Naturgemäſsen,

*) Müller-Wieſeler II, 35, 406.

Wirklichen, Menſchlichen und ſo auf ihrer höchſten Vollendungsſtufe die Erinnerung an die früheren Bildungen nur noch in einzelnen untergeordneten Formen andeutend aufbewahrt. Das Naturleben in Feld und Wald, das ländliche Daſein mit ſeinen Freuden und Leiden, ſeiner Arbeit und ſeinen Feſten, ſeiner bacchiſchen Luſt an Tanz und Muſikgenuſs, im neckiſch derben Verkehr der Geſchlechter, bei dem fröhlichen Keltern des Weines, oder auf der Jagd im Bergwalde — dies ganze Leben mit all' ſeiner trunkenen Ausgelaſſenheit, die gelegentlich auch wohl zu tüchtiger Rauferei den Anlaſs giebt, haben die griechiſchen Künſtler mit beſtem Humor in zahlloſen Geſtaltungen unter der Form ihres Silenen-, Satyrn- und Panenweſens dargeſtellt.

Unter den erhaltenen Faunbildungen verdienen noch erwähnt zu werden: 1) Ein ſchlanker, »einſchenkender Satyr« im Dresdner Muſeum*), mit dem ein ähnlicher in der Berliner Gallerie (Nr. 180) zu vergleichen iſt und endlich *laſt not leaſt:*

2) Der Barberiniſche Faun in München**), über den man die Beſchreibung Schorn's S. 89 — 91 nachleſen und mit Winckelmann's Auslaſſungen in der Kunſtgeſchichte***) vergleichen mag.

Kreis des Apollo und der Diana.

Praxiteles hat, wie die Meiſter der älteren Schule, faſt nur Götter oder Heroen gebildet. Neben den Kreiſen des Eros und Bacchus war es vornehmlich der Kreis des Apollon

*) Hettner S. 53 ff. Müller-Wieſeler II, 39, 459.

**) Müller-Wieſeler II, 40, 470. Lübke Fig. 134.

***) Geſchichte der Kunſt des Alterthums V, 1, 7 mit den Anmerkungen von Meyer und Schulze. Ueber die Geſchichte der Reſtauration dieſes Kunſtwerkes durch den römiſchen Bildhauer Pacetti und über das Unheil, welches dieſe Arbeit über den Reſtaurator brachte, hat neuerdings Massimo d'Azeglio in ſeinen *memorie* II, 126 — 130 gehandelt.

und der Artemis, dem er feine ſchöpferiſche Kraft zuwandte. Berühmt war beſonders ſeine Artemis zu Anticyra. Er verlieh der Göttin jene Schlankheit der Proportionen, durch welche ſie ſelbſt die gröſste Frauengeſtalt zu überragen ſchien, wie ſie bei Homer*) zur Freude der Mutter vor allen Nymphen an Haupt und herrlichem Antlitz hervorragt, leicht zu erkennen im Schwarme, mit dem ſie jagend zieht —

»Ueber Taygetos' Höh'n und das Waldgebirg Erymanthos
»Und ſich ergötzt, Waldeber und flüchtige Hirſche zu jagen.«

Die ältere Kunſt hatte die Göttin auch als Jägerin im langen, bis zu den Füſsen reichenden Gewande dargeſtellt. So erſcheint ſie in der ſchönen Dianenſtatue des Vatican**) und in der herrlichen, 5 Fuſs und 7 Zoll hohen

Diana Colonna***)

des Berliner Muſeums, ſo genannt von der römiſchen Fürſtenfamilie, aus deren Palaſt ſie in jene Sammlung überging. In langem Gewande, deſſen übergeſchlagenes Obertheil die Bruſt doppelt bedeckt, den Bogen in der Linken, die rechte Hand im Begriff, nach dem Köcher ſich zu heben, ſchreitet die Göttin einher. Doch iſt dieſe Ergänzung wohl minder richtig, als jene andere, nach welcher ſie urſprünglich die leuchtenden Fackeln der Nacht führte. Dem einfachen Adel dieſer ächt griechiſch empfundenen Statue entſpricht die wunderbare Schönheit des Kopfes, der vollendet erhalten iſt, durch die jungfräuliche Anmuth und Friſche ſeiner edlen Züge. Vor Allem iſt es die Bildung der Lippen und des unſagbar feinen Mundes, an der ſich die Wahrheit jenes antiken Kunſturtheils bewährt, welches den Mund der Praxiteliſchen Diana

*) Odyſſee VI, 101.
**) Müller-Wieſeler II, 15, 162 a.
***) Müller-Wieſeler II, 16, 167. Vgl. Feuerbach Nachgel. Schriften III, S. 129.

(osculum, quale Praxiteles Dianam habere credidit, ſagt der alte Kunſtkenner Petron) den ſchönſten nannte.

Aber Praxiteles ging noch weiter in ſeiner Neuerung. Nicht nur, daſs er den herberen Zügen des älteren Ideals dieſe mildere Schönheit verlieh, — er änderte auch in ſeinem Ideale der »jagdfrohen Göttin« jene ältere Tracht, um die leichte Schlankheit und freie Beweglichkeit der Geſtalt noch ausdrucksvoller hervorzuheben. Der kurze doriſche Chiton wird bis zum Knie aufgeſchürzt, und ſo erſcheint nun Artemis als das höchſte Ideal der doriſchen, wie Athene als Ideal der attiſchen Jungfrau. So ſteht ſie vor uns in jenem Werke, das zu den ſchönſten Antiken überhaupt gehört, und zugleich das vollendetſte Bild iſt der jungfräulichen Waldesgöttin, — in der weltberühmten

Diana von Verſailles*),

dem würdigen Seitenſtücke zu dem Belvederiſchen Fernhintreffer Apollo. Wie bei dieſem die Ruhe in der majeſtätiſchen Bewegung, ſo iſt hier die lebendige Bewegung ſelbſt das Ziel, auf deſſen Ausdruck Alles hinſtrebt. Das nach rechts gewendete Haupt, deſſen fernſpähender Blick das Wild erſchaut, der über die Schulter zurückgebogene Arm, deſſen Hand ſchon den Pfeil berührt, der das erſchaute zur ſicheren Beute machen ſoll, der zum Lauffchritt gehobene rechte Fuſs, die kniehoch geſchürzte Gewandung, in deren fliegenden Falten die Bewegung rauſcht, der Köcher ſelbſt, der nicht gerade herunterhängt, ſondern auf der Schulter zu ſchweben ſcheint, ſo daſs die goldenen Pfeile in dem zurückgeſchwungenen Behälter erklingen — das Alles kündet und iſt lebendigſte Bewegung. Die Gewandung vor Allem iſt voll fluthenden Lebens; man glaubt ihre Falten im Winde werden zu ſehen. Auch die ſpringende Hirſchkuh zur Linken der Göttin ver-

*) Müller-Wieſeler II, 15, 157. Overbeck Fig. 103.

mehrt dieſen Ausdruck eilender Bewegung, der ſelbſt in den leiſe aufwärts gezogenen Haarlocken ſichtbar iſt. Doch will Feuerbach *) in einer Partie feſtaneinander gelegter Gewandfalten noch eine Erinnerung »an die feierliche Ruhe des Tempelbildes« finden. Hals und Kopf ſind ſchmal und fein, der Kopf in ſeiner Kleinheit nur mit dem der Mediceiſchen Venus vergleichbar. Der Geſichtsausdruck iſt ſtrenge Ruhe, ſtolze Erhabenheit einer herben, unerſchloſſenen Weiblichkeit; dieſe Lippen haben den ſchönen Schläfer Endymion noch nicht geküſst. Aber von dem Zorn, welchen manche Erklärer des Werkes, wie Graf Clarac, in dieſen Zügen wahrzunehmen glauben, iſt keine Spur vorhanden. Auch iſt es ſehr wunderlich, daſs ſich die Hirſchkuh, wie es in dem Clarac'ſchen Kataloge heiſst, »unter den Schutz der Jagdgöttin flüchten« ſoll. Das Motiv hat eine ganz andere und zwar eine doppelte Bedeutung. Der Künſtler brauchte dasſelbe einmal, um in der aufſpringenden Hirſchkuh mit ächt antiker Naivetät den Gegenſtand auszudrücken, den der ſeitwärts von der Richtung ihrer eilenden Schritte abgewendete Blick ſoeben erſchaut, und der ihre Hand zum Köcher führt. So ſicher iſt das Geſchoſs der pfeilfrohen Göttin, daſs Alles, was ihr Blick erſchaut, ihr auch ſchon als gewiſſe Beute gehört. Dies iſt eine ebenſo einfache, als der antiken Weiſe gemäſse Symbolik, während die »ſich unter den Schutz der Jagdgöttin flüchtende« Hirſchkuh eine Albernheit iſt. Zweitens aber dient die ſpringende Bewegung des flüchtigen Thieres dazu, den Eindruck der haſtigen Bewegung bei der Göttin ſelbſt zu ſteigern **). — Die Beine der Göttin ſind ſchlank bis zur Magerkeit. Die weibliche Fülle der Wade iſt ganz geſchwunden, Alles iſt elaſtiſche Sehne und ſpringender Muskel. Doch kommt etwas von dieſer allzuknappen

*) Vatic. Apoll S. 93.

**) Feuerbach S. 94. Das Motiv der Darſtellung finde ich von Sophokles ausgeſprochen in den Chorzeilen des Oedipus auf Kolonos

Herbheit der Formen auf Rechnung der Ueberarbeitung, welche das Werk durch einen franzöſiſchen Bildhauer erlitten hat.

Apollon Sauroktonos *).

Keines unter allen Werken des Praxiteles iſt ſo ganz geeignet, uns die Art und Weiſe zu verſinnlichen, in welcher dieſer geniale Künſtler glückliche Motive der alltäglichen Wirklichkeit zu benutzen wuſste, um ſie irgend einem der im helleniſchen Volksbewuſstſein lebenden Götter in der Darſtellung anzupaſſen, als der in mehreren trefflichen Copien auf uns gekommene, ſogenannte Apollon Sauroktonos, der »Eidechſentödter«.

Denken wir uns den Künſtler, wie er Feld und Wald ſeines ſchönen Heimathlandes durchſtreifend einem ſolchen Motive begegnet. Ein nackter Hirtenknabe in behaglicher Sommerruhe, an einen Baum gelehnt, erblickt eine Lacerte, die ſich luſtig an dem Stamme hinaufſchlängelt. Halb muthwillig, halb im Ernſte verſucht er mit einem Stäbchen oder Pfeil, ob es ihm wohl gelinge, das ſtutzende Thierchen zu treffen. Der Künſtler erblickt die reizende Stellung des Knaben, das anmuthige Motiv der lauernden Haltung und — vor ihm ſteht die Idee des Werkes, das uns noch heute entzückt; und die Sage von der orakelſpendenden Kraft, welche nach dem Glauben der Hellenen der Eidechſe, wie allen in der Tiefe der Erde haufenden Thieren innewohnte, verleiht ſeiner Schöpfung den Namen des jugendlichen Orakelgottes, unter dem ſie uns Plinius nennt, und den ſie noch heute trägt. Ganz realiſtiſch aber, als reines Genrebild

---

(v. 1091), wo die Schweſter Apoll's bezeichnet wird als *πυκνοστίκτων ὀπαδὸς ὠκυπόδων ἐλάφων*, d. h. »Begleiterin der dichtgefleckten, ſchnellfüſsigen Hirſche.«

*) Müller-Wieſeler I, 36, 147 A. Overbeck Fig. 80. Lübke Fig. 111.

faſste die Gruppe ſchon der römiſche Dichter Martial in dem auf ſie bezüglichen, überaus feingefühlten Epigramme, das ſeinen griechiſchen Urſprung nicht verleugnet:

»Zu dir ſchlüpft ſie heran, die Lacerte, o lauernder Knabe,
»Schone ihr Leben, ſie giebt's ſelber ja dir in die Hand.«

Damit iſt eigentlich die ganze Situation dieſes reizenden, geiſtreichen Werkes ausgeſprochen. Das Original war in Bronze, eine Bronzecopie mit ſilberausgelegtem Diadem befindet ſich in Villa Albani, zwei andere in Marmor ſieht man im Muſeum Pio-Clementinum des Vatican und im Louvre. Die letztere, aus pariſchem Marmor, iſt vortrefflich erhalten. Die gröſsere Schlankheit der jugendlicheren Leibesformen abgerechnet, hat die Haltung des Leibes und die Stellung der Füſse viel Aehnlichkeit mit dem ruhenden Faun deſſelben Meiſters.

Wie er aber in dieſen Geſtalten die reizende Jugendlichkeit des menſchlichen Leibes verklärte, ſo wuſste er auch die hohe Würde und den milden Ernſt in ſeinem Ideal der allnährenden Mutter, der Demeter (Ceres) auszudrücken, als deſſen Vollender ihn das Alterthum nennt. Seine Demeter ſah Plinius in den Servilianiſchen Gärten zu Rom, und dort iſt auch

die Ceres der Villa Borgheſe*),

gefunden, die zuverläſſigſte und am vollſtändigſten erhaltene Statue dieſer Göttin unter den zahlreichen, meiſt ſehr unſicheren Ceresbildern unſerer Muſeen. Der erhobene, freundliche Kopf, von einem Diadem und einem Aehrenkranze umgeben, kommt in ſeinen Formen der Juno am nächſten, nur daſs die Züge des Antlitzes durch den ſanfteren, mütterlichen Ausdruck unterſchieden ſind von dem Charakter der ſtolzen

*) Müller-Wieſeler II, 8, 100.

Königin des Olymps. Als koloſſales Tempelbild, nahe an zehn Fuſs, ſteht ſie vor uns in der

Ceres des Vatican,

im Pio-Clementiniſchen Muſeum, zugleich ein Muſterbild der Behandlung des Koloſſalen. Alle Umriſſe ſind beſtimmt und von fernher wahrnehmbar, während doch in der Nähe nichts roh oder vernachläſſigt erſcheint. Beſonders die Parallellinien der Gewandfalten ſind ſo verſtändniſsvoll geordnet, ihre Dimenſionen ſo geſchickt variirt, daſs ſie, ohne in der Entfernung den Blick zu verwirren, auch noch die Hauptformen des Nackten vortreten laſſen, während ſie von nahe betrachtet als vollendete Naturnachahmung erſcheinen. Die Geſtalt iſt bekleidet mit einer einfachen, unter der Bruſt gegürteten, langen Tunika, darüber als Obergewand ein ebenfalls gegürteter Peplos, der dem ganzen Gange des Untergewandes folgt. Die Kräftigkeit der ſtarkbrüſtigen Geſtalt entſpricht ganz der Schilderung des Dichters Lucrez in den Worten:

»Aber ein Weib, breitbrüſtig und ſtark iſt Ceres, des Bacchus
»Freundin.«

Aus der Zeit, in welcher es Sitte war, den kaiſerlichen Frauen die Attribute von Göttinnen zu geben, ſind uns eine Livia und eine Julia als Ceres, die letztere im Louvre, erhalten.

Niobe und die Niobiden*).

Praxiteles, dieſer »Dichter in Marmor und Erz,« wie die alte Welt keinen mehr nach ihm geſehen, er, der die ganze

*) Ueber dieſes Werk iſt ſeit der erſten Auflage des Torſo ein eigenes, ſehr ausführliches und gediegenes Buch erſchienen, (Niobe und die Niobiden von Prof. Dr. K. B. Stark. Leipzig 1863), welches auf über fünftehalbhundert Seiten gröſsten Octavs die Niobidenfabel »in ihrer litterariſchen, künſtleriſchen und mythologiſchen Bedeutung« behandelt und mit 20 Abbildungstafeln illuſtrirt.

Götterwelt des Olymp mit ſeinen Werken umfaſste und die lieblichſten Ideale der Schönheit, Lebens- und Liebesluſt, Eros und Aphrodite, Dionyſos und Apollon, den Knaben zuſammt jener heiteren Welt der Silene und Satyrn ins Daſein rief — er war es auch, der den tiefſten Schmerz des Lebens verklärend darzuſtellen die Kraft beſaſs. Wie er das Leid der tochterberaubten Mutter dargeſtellt hatte in ſeiner Demeter Kataguſa, die ihre geliebte Proſerpina ſelbſt hinab zum Hades geleitete, ſo wuſste er in ſeiner »Niobe mit den ſterbenden Kindern«, wie Plinius die Gruppe nennt, dem erhabenſten Schmerze, wie ihn ein ungeheures tragiſches Geſchick hervorruft, einen Ausdruck zu verleihen, der noch heute nach Jahrtauſenden die Herzen der Menſchen zu tiefem Mitgefühl bewegt.

Schon zu Plinius' Zeit war man ungewiſs darüber, ob Skopas oder Praxiteles die Gruppe der Niobe geſchaffen. Natürlich kann es uns jetzt noch weniger einfallen, da Gewiſsheit geben zu wollen, wo ſchon vor Jahrtauſenden Zweifel waltete. Wir mögen indeſſen auch aus dieſem Zweifel etwas, und zwar etwas Wichtiges lernen. Einmal, daſs zwiſchen beiden Künſtlern in Stil und Ausdrucksweiſe eine nahe Verwandtſchaft herrſchen muſste, um ſolches Schwanken des Urtheiles der alten Kunſtkenner auch nur möglich zu machen. Sodann zweitens, daſs uns die Beſcheidenheit der Alten in ſolchen Sachen des äſthetiſchen und kunſthiſtoriſchen Urtheiles vor allzugroſser Zuverſicht in unſeren eigenen Beſtimmungen dringend warnen muſs.

Was den Praxiteles betrifft, ſo ſehen wir jedenfalls aus dem Epigramme eines griechiſchen Dichters:

»Götter verkehrten zum Stein mich Lebende, aber aus Stein hat
»Wieder Praxiteles mir Seele und Leben verlieh'n.«

daſs die Autorſchaft des Praxiteles im Alterthume als bekannt vorausgeſetzt wurde.

Zu Plinius' Zeit ſchmückte die Gruppe der Niobe und

ihrer Kinder, wie dieſer Autor erzählt, einen Apollotempel, den ein Unterfeldherr des Antonius erbaut und für den er nach römiſchem Brauche aus irgend einer griechiſchen Stadt Kleinaſiens dieſe Statuen geraubt hatte. Ob dieſelben innerhalb des Tempels in einem Halbkreiſe aufgeſtellt oder im äuſseren Giebelfelde angebracht waren, läſst ſich aus den Worten des Plinius nicht ſicher entſcheiden, doch ſcheint der Plinianiſche Sprachgebrauch gegen das letztere zu ſprechen. Aufgefunden wurden die Reſte im Jahre 1583 bei dem Thore San Giovanni in Rom, in der heutigen Vigna Palombara, die auf den Ruinen alter Prachtgärten liegt. Jetzt ſtehen ſie in einem eigenen, hellen, groſsen Saale der Uffiziengallerie zu Florenz, wohin ſie im Jahre 1772 verſetzt wurden.

Allbekannt iſt die Sage von dem tragiſchen Geſchicke der Niobe, dieſer *Mater dolorosa* des griechiſchen Alterthums. Es klingt durch dieſe Sage jenes düſtere Wort der Alten vom Neide der Götter über allzugroſses Glück der Sterblichen, wenn deren Demuth nicht den Sinn der Himmliſchen wendet. Niobe, die Tochter des Tantalos und Schweſter des Pelops, war aus einem Geſchlecht, das vor allen anderen die Gewalt der Uebermuth ſtrafenden Götter erfahren ſollte. Sechs herrliche Söhne und ebenſoviel blühende Töchter hatte ſie, wie Homer*) ſingt, ihrem Gatten, dem Könige Amphion von Theben, geboren. Da vermaſs ſie ſich, im Stolz auf ihr Glück, gleich zu ſein der Leto, die ja nur zwei Kinder, Artemis und Apollon, geboren; —

»D'rob ergrimmten die Zwei und vertilgten ſie alle,« —

Apollon die Söhne, Artemis die Töchter mit ihren Geſchoſſen. Nur die Mutter allein blieb übrig, aber vom Schmerze betäubt ward ſie zu Stein.

Die Poeſie hatte dieſen hochtragiſchen Stoff frühzeitig behandelt, und wir beſitzen noch Fragmente der Niobe-

*) Il. XXIV, 602 ff.

tragödien von Aeſchylos und Sophokles. Aber auch die bildende Kunſt hatte ſich denſelben nicht entgehen laſſen. Schon Phidias hatte mit der Darſtellung dieſes ſtrengen Götterſtrafgerichts die Armlehnen an ſeinem olympiſchen Zeus geſchmückt, und es iſt wohl glaublich, daſs dieſes Relief des Phidias Muſter wurde für manche unter den zahlreichen Darſtellungen deſſelben Gegenſtandes, die wir noch heute auf antiken Sarkophagen finden. Aber erſt der Zeit des Praxiteles war es aufbehalten, dieſes Todesgeſchick der Schönheit und Jugend neben dem heiligen Schmerze der Mutter in einer groſsen ſtatuariſchen Schöpfung hinzuſtellen als ewige, nie verſtummende Todtenklage. In dieſem Werke glauben wir das ſchöne Heidenthum ſelber in ſeiner höchſten Blüthe und zugleich im Momente ſeines Unterganges feſtgebannt in Marmor zu erblicken, wie eine verſteinerte Ballade, die nur des Dichters bedarf, um durch ſein Zauberwort in lebendigen Tönen zu erklingen. Die Mutter und die erſte Tochter hielt Winckelmann für die einzigen Reſte alter Plaſtik, welche uns eine vollkommene Idee von der höchſten Blüthe reinſter griechiſcher Kunſt geben könnten. Seitdem ſind Werke des Phidias ſelbſt für die Welt neu entdeckt, ohne dieſe Niobe in unſeren Augen ihrer Herrlichkeit zu berauben. Vielmehr iſt ſie gerade in neuerer Zeit in ihr volles Licht getreten durch die Erkenntniſs der richtigen Aufſtellung in der Mitte eines Ganzen, welches mit der tiefſinnigſten Kunſt verbunden war zu lebendiger, beziehungsreicher Einheit. Von dieſer Einheit läſst nun freilich die Aufſtellung der Florentiner Statuen, welche in zwei Reihen an den Wänden eines Saales einander gegenüberſtehen, keine Vorſtellung gewinnen. Allein es iſt ausgemacht, daſs alle bis jetzt bekannten Figuren der Niobiden in den verſchiedenen Muſeen Europas nur auf die eine Gruppe zurückgehen, und daſs alle Wiederholungen einzelner Figuren und Gruppen ſich nur wie einzelne Rhapſodien zu dem Ganzen eines Epos verhalten. Dieſes Ganze aber hat die Aufgabe gelöſt, den Untergang eines blühenden Ge-

ſchlechtes, die erſchütternde Strafe menſchlicher Vermeſſenheit in einem Werke darzuſtellen, deſſen Tragik, nach des Dichters Worten, »den Menſchen erhebt, wenn es den Menſchen zermalmt,« in einem Werke, deſſen Gleichen nicht wieder gebildet worden iſt, ſeit ſein Schöpfer den Meiſsel aus der Hand legte, mit dem er dieſe marmorne Tragödie vollendet.

Dieſes einzige Werk ſchmückte, wie geſagt, vielleicht urſprünglich das Giebelfeld eines griechiſchen Apollotempels, wahrſcheinlich in Seleukia am Kalykadnos, dann, von den Römern geraubt, nach der Meinung der meiſten Alterthumsforſcher, das eines römiſchen Tempels des Apollo Soſianus, ſo genannt von C. Soſius, der ihn zum Andenken ſeines Triumphes über Judäa 34 v. Chr. an der Porta Carmentalis erbaute *). Es verkündete die Gewalt des Gottes und ſeiner Schweſter als der Rächer menſchlicher Ueberhebung. Die Aufſtellung, wie ſie pyramidaliſch in dem Tempelfrontiſpiz zu denken iſt, haben Cockerell und Welcker nachzuweiſen verſucht. Die königliche Mutter mit der zu ihren Füſsen hinſinkenden, ihr Haupt im Schooſse der Mutter bergenden, jüngſten Tochter müſste den Mittelpunkt der ganzen Compoſition gebildet haben. Sie iſt an der Schwelle des Hauſes zu denken. Von hier aus überſieht ihr Blick das grauſe Schauſpiel. Schon ſind einige der Kinder von den Pfeilen der unſichtbaren Rächer entſeelt zu Boden geſtreckt; die anderen fliehen von beiden Seiten her dem ſchützenden Dache zu, theils ſchon getroffen, theils entſetzensvoll ſich umſchauend nach den ſchwirrenden Todesgeſchoſſen; und in demſelben Momente, ehe noch eines die Schwelle erreicht hat, von welcher herab die Mutter das Entſetzliche überſchaut, iſt es auch ſchon vollendet, oder wird es doch im nächſten Augenblicke vollendet ſein. »Noch zwar erſcheint Alles in der lebhafteſten Thätigkeit. Nur zwei Söhne ſind völlig zum Tode niedergeſtreckt, wenige Kinder ſchwer

*) Nach Stark S. 132 jedoch nicht das Giebelfeld, ſondern irgend einen anderen Raum, vielleicht die Säulenhalle.

verwundet, noch ist Hoffnung vorhanden, dass diese Tochter glücklich entrinnt, jener Sohn die bedrängte Schwester rettet und das jüngste Kind scheint im Schoosse der Mutter sicher geborgen. Aber während im Angesicht der Söhne sich noch Trotz ausspricht und Bewusstsein der Kraft, in den Mienen der Töchter nur Angst oder zärtliches Bangen, ist im Angesichte der schuldbewussten Mutter der Knoten schon gelöst, das Schicksal entschieden« *).

Unendlich verchieden ist der Ausdruck der Niobe von den verschiedenen Beurtheilern aufgefasst worden. Während einige, wie Ramdohr, »starre Furcht, entseelte Angst, den Uebergang zu ohnmächtig schlaffer Verzweiflung« wahrnahmen; andere, wie Schlegel, ihr Gesicht als »in Thränen schwimmend voll Angst und Betrübniss« bezeichnen, spricht Feuerbach in seinem vaticanischen Apoll einen ganz entgegengesetzten Eindruck aus. »Auf die ruhige, kalte Maske ihres Hauptes ist die schreckliche Gewissheit geprägt, dass die Rache des Himmels nun gesühnt ist. Für keines ihrer Kinder ist diese Mutter mehr vorhanden, wie keines ihrer Kinder mehr für sie vorhanden ist. Ihr Schirmen des jüngsten ist nur bewusstlose Nöthigung der Natur; sie selbst mit ihrem emporgerichteten Haupte ist bereits die schweigende, versteinerte Niobe des Aeschylus, die durchgeführte, tragische Maske.« Keinen von diesen Eindrücken kann ich ganz den meinigen nennen, obschon jeder etwas Richtiges enthält. Denn in diesem wunderbaren Werke ist es der Kunst gelungen, das Nacheinander der blitzschnellen Uebergänge als ein Nebeneinander derselben so darzustellen, dass neben den Empfindungen der von angstvoller Verzweiflung erfüllten Mutter zugleich das Bewusstsein der Heroine, der Königin nicht verloren geht, welches sich selbst im Unterliegen gegen die allmächtigen, von ihr beleidigten Götter behauptet. Ergebung in das Verhängniss liegt in ihrem zum Himmel

*) Vergl. Feuerbach Nachgelassene Schriften III, S. 139.

gerichteten Blicke, aber ihre Hoheit rechtet ſelbſt wider ihren Willen mit den erzürnten Olympiern. Dieſe »Symbolik in einander übergehender Seelenzuſtände« iſt es, die nach Welcker's treffendem Ausdrucke, uns in derſelben Geſtalt, bei der furchtbaren Ueberraſchung durch das erbarmungsloſe Geſchick, den natürlichen Muth und Stolz der hohen Frau noch in demſelben Momente ſchauen läſst, wo beide überwältigt zuſammenſinken werden. Sie iſt es, die uns zu gleicher Zeit den Ausbruch der Thränen, die nie verſiegen ſollen, die thätige, groſsherzige Mutterhülfe, die Kraft, die dem Erſtarren nicht wehren, aber doch mattes Unterliegen verhindern kann, vor die Seele führt. Wir ſehen noch die Niobe, die glücklich war, in der ſtolzen Haltung des Armes, in dem edlen Anſtande, der zur Natur geworden durch Sitte und Gewöhnung; und zugleich, indem unſer Blick immer wieder von der Geſtalt und von der ganzen Gruppe auf das Antlitz als den Mittelpunkt des Ganzen zurückkehrt, fühlen wir, wie bald ſie in Thränen zerflieſsen wird. In der Tiefe dieſes erhabenſten Schmerzes, der die ganze Geſtalt durchzittert, ſehen wir gleichſam die Niobe vorgebildet, welche erſtarren ſoll zum einſamen, epheuumrankten Felſen, von dem raſtlos rieſelnde Quellen herabrinnen, und deſſen Scheitel ewiger Schnee in ſeine Schleier hüllt.

Entſproſſen der herrlichſten Zeit der geiſtigen Blüthe des Hellenenthums zeigt uns Niobe, nach Juſti's ſchöner Bemerkung*), diejenige Auffaſſung des Tragiſchen, welche die veredelnde, verſöhnende, erhebende Darſtellung der nächtlichen Seite des menſchlichen Daſeins erſtrebt und welche überall die frühere iſt gegen diejenige Realiſtik, welche das Thatſächliche in ſeiner Härte und ſeinen Schrecken gleichſam ohne Medium zeigt. Wie Aeſchylus dem Euripides, wie Dante dem Shakeſpeare, wie Goethe einem Byron vorhergeht, ſo geht einem Laokoon die Niobe vorher. »Dies

*) Winckelmann I, S. 163.

heroiſche Weib tritt dem in ihr emporſteigenden Schmerze entgegen, wie eine Königin einem Eroberer entgegentritt, der ihr das Reich genommen hat und ihr das Leben zu nehmen im Begriff iſt. Sie fällt wie eine Königin Angeſichts von Göttern und Menſchen fallen kann und will. So ragt ſie inmitten der dem Tode Verfallenen als das erhabenſte Bild der Gröſse im Leiden, ſchrecken- und vorwurfsvolle Erkennung der rächenden Macht droben im Blicke; doch die Gröſse iſt uns menſchlich nahe gerückt durch einen milderen Hauch mütterlichen Weſens und durch die unwillkürliche Bewegung, welche die Tochter ſchützt. Um ein ſolches Werk hervorzubringen muſste der Künſtler in der That, wie Winckelmann ſagt, etwas von der Gröſse des Geiſtes in ſich fühlen, welche er dem Marmor einflöſsen wollte, — ſein Werk war keine bloſse Leiſtung des Kunſtvermögens, es war auch eine ſittliche That.«

Von den in Florenz aufgeſtellten Figuren gehören auſser der Mutter und der jüngſten Tochter nur zehn zu der urſprünglichen Gruppe, fünf Söhne, vier Töchter und der Pädagog. Auszuſcheiden ſind ein Pferd, welches an derſelben Stelle gefunden wurde, und drei Figuren, von denen die eine als ein Discuswerfer, die zweite als eine Pſyche und die dritte als eine Terpſichore erkannt worden ſind. Dagegen hat Thorwaldſen noch in dem ſogenannten Narciſſus der Florentiniſchen Sammlung einen verwundeten Niobiden entdeckt, und von den in mehreren Muſeen zerſtreuten Niobiden, welche todte oder ſterbende Söhne der Niobe vorſtellen, ſind, nach Feuerbach's Ueberzeugung, gewiſs die Originalſtatuen von zweien derſelben mit der urſprünglichen Gruppe vereint geweſen *). Dieſe urſprüngliche Gruppe müſste man ſich, ihre Aufſtellung im Giebeldreieck angenommen, ſo vorſtellen, daſs von der koloſſal gehaltenen Geſtalt der Mutter abwärts nach beiden Seiten die übrigen Figuren nach ihrer abnehmen-

*) Während ſich jetzt in Florenz nur einer befindet.

den Gröfse geordnet waren, wo denn zwei Bilder todt niedergeſtreckter Kinder die Endpunkte des Dreieckes bildeten. Nach Welcker enthielt die Originaldarſtellung funfzehn Figuren, d. h. aufser der Mutter und dem Pädagogen ſieben Söhne und ſieben Töchter, während Homer und die Epigramme, welche ſich auf das Schickſal der Niobe beziehen, nur von ſechs Paaren der Niobiden ſprechen.

Soweit wir die zu dem Ganzen gehörenden, noch vorhandenen Figuren überſehen, laſſen ſich dieſelben in vier Gruppen, von je zwei Perſonen, und in acht bis neun andere Einzelfiguren ſondern. Wie dieſelben in der urſprünglichen Compoſition geſtellt geweſen ſein mögen, das läſst ſich freilich nicht mehr bei allen mit Gewiſsheit beſtimmen. Doch möchte folgende Anordnung nicht allzuweit vom Richtigen entfernt ſein.

Erſte Gruppe*). In der Mitte die Mutter mit der jüngſten Tochter. Das ſchmerzerſtarrte Haupt klagend zum Himmel gerichtet, hält ſie mit der Rechten das Kind, das ſich in ihren Schoofs geflüchtet, während ſie mit der Linken das lange, faltenreiche Mantelgewand in weiten Bogenwölbungen gegen das Haupt zieht. Sie iſt koloſſal gehalten, und indem ſie die Knie einbiegt, um das in ihren Schoofs ſich bergende Kind aufzunehmen, über welches ſie ſich zugleich ſchützend mit dem Leibe vorbeugt, wächſt ihre Geſtalt, gerade indem ſie an Höhe zu verlieren ſcheint, in der Vorſtellung des Beſchauers noch über das wirkliche Maafs hinaus. Die Niobe iſt 6 Fuſs 5 Zoll hoch, der Belvederiſche Apoll noch um einen Zoll höher, aber ihre Formen ſind ſoviel gröfser angelegt, und die Wirkung jener eingebogenen Haltung, verbunden mit der maſſenhaften Gewandung, ſo mächtig, daſs der Apoll ihr gegenüber geſtellt, wie zu München im Abguſſe,

*) Müller-Wieſeler I, Taf. 33 und 34, 142 A. a. Vergl. den Kopf der Niobe im Beſitz des Lord Yarborough in England Taf. 34, C. Overbeck Fig. 82 gh. 83. Lübke Fig. 116. 117.

nur eben lebensgroſs erſcheint. Der Kopf im Ganzen genommen zeigt entſchiedene Aehnlichkeit mit dem herrlichen Haupte der Knidiſchen Venus im Louvre (ſ. S. 399), und ſpricht dadurch für Praxiteles als den Schöpfer der ganzen Gruppe.

Die drei anderen Gruppen vertheilen ſich nun folgendermaaſsen. Zur Linken der Niobe iſt die

zweite Gruppe*): Der Pädagog, (früher Amphion benannt**), mit dem jüngſten Knaben, auch die Gruppe von Soiſſons genannt, weil ſie dort in dieſer Zuſammenſtellung im Jahre 1830 gefunden wurde. Eine ſolche Nachbildung einzelner Figuren und Gruppirungen eines gröſseren Ganzen war bei den Alten ſehr gewöhnlich. Wie die jüngſte Tochter bei der Mutter, ſo ſucht der jüngſte Sohn bei dem Pädagogen Schutz und Hülfe. Eine gleiche Entſprechung zeigt ſich in den beiden anderen Gruppen, welche auf verſchiedene Seiten vertheilt zu denken ſind. Denn während zur Linken der Mutter in der

dritten Gruppe***), welche nach einer antiken Gemme zuſammengeſtellt iſt, eine Schweſter ſich bemüht, in ächt weiblicher Selbſtvergeſſenheit den neben ihr niedergeſtürzten Bruder ſchirmend mit ihrem hoch über die Schulter aufgezogenen Gewande zu decken, ſo ſehen wir in der

vierten Gruppe†) umgekehrt eine Schweſter, verwundet niedergeſunken auf das Knie ihres Bruders, der ſie wie helfend um die linke Schulter faſst, während er mit dem um die Rechte gezogenen Gewande einen zweiten Pfeil von ſich ſelber abzuwehren trachtet. Auch dieſe Gruppe iſt zuſammengeſetzt nach einer ähnlichen des Vatican, welche früher fälſchlich als Kephalos und Prokris bezeichnet wurde††).

---

*) Die beiden Florentiner Figuren bei Müller-Wieſeler I, 33, 142 A. b c. Die Gruppe von Soiſſons bei Overbeck Fig. 82 i k. Lübke Fig. 115. **) Stark S. 311. 312. ***) Müller-Wieſeler a. a. O. 142 B. d e. Die Gemme Taf. 34, D. Bei Overbeck nur der Knabe aus dieſer Gruppe Fig. 82 n. †) Müller-Wieſeler 142 B. k l. Overbeck a. a. O. d. Lübke Fig. 114. ††) Vgl. Thierſch Epochen der bild. Kunſt S. 315.

Der Parallelismus in diefen beiden letzten Niobidengruppen ift ebenfo unverkennbar, wie die feine Seelenkunde, welche der Meifter, der fie fchuf, an ihnen bewährte. Die Bewegung des helfenden Bruders ift weit lebhafter, als die der Schwefter. Er denkt noch zugleich an die eigene Gefahr, und fein Blick ift wie hülfefuchend über die Schwefter hinaus in die Weite gerichtet. Die helfende Schwefter der anderen Seite fteht ftill bei dem aufs Knie geftürzten Bruder; ihr Antlitz ift allein auf ihn gerichtet, und die fchützende und helfende Bewegung beider Arme und des Gewandes gilt nur ihm allein. Ebenfo vortrefflich ift der Gegenfatz der Empfindungen in den beiden Gefallenen ausgedrückt. Der tödtlich getroffene Niobide, die Rechte krampfhaft in die Seite, die Linke auf einen Felsblock geftemmt, blickt mit zornigem Trotze auf gegen den Himmel, woher unfichtbar das Verderben kam. Seine ganze Haltung ift trotzender Widerftand bis zum letzten Hauche. Ganz das Gegentheil die verwundete Schwefter der anderen Gruppe. Still, wie eine geknickte Blume, finkt fie nieder zu des Bruders Füfsen, und das niederfinkende Haupt, der matt herabfallende linke, wie der rechte, dem Herabgleiten von dem haltenden Knie des Bruders nahe Arm vereinigen fich zu dem fanften Bilde fchmerzlicher Ergebung in ihr unfchuldig erlittenes Gefchick.

Zwifchen die Mutter und den Pädagogen ftellen wir (9) eine Figur des Berliner Mufeums, welche dort den Namen einer Tochter der Niobe führt. Dafs fie zu der Niobidengruppe gehört, ift nach Stil, Anlage und Arbeit unbezweifelt. Aber fchon Gerhard hat in feiner Befchreibung der Statue bemerkt, dafs diefelbe keiner der zu dem grofsen Ganzen gehörigen Figuren völlig entfpricht. Ich fehe in ihr die Geftalt der Amme, welche als Begleiterin für die Töchter aufser dem Haufe fo wenig fehlen durfte, wie der Pädagog für die Söhne. Für diefe Erklärung der Figur fprechen mehrere Umftände. Ihr Profil ift entfchieden ungriechifch und zeigt die fremdländifche, wenn auch fürftliche Abftam-

mung dieſer Pflegerin der Königskinder, die im Alterthume wie eine zweite Mutter geehrt wurde. Ihr Alter ferner iſt längſt über die Jugendblüthe hinaus, und ſtatt als Tochter darf die Geſtalt dem Alter nach vielmehr als eine ältere Schweſter der Niobe gelten. Dafür ſpricht auch die ſchon mehr geſchwundene Fülle der Formen, zumal des Buſens. Die ſtattliche Geſtalt, fünf Fuſs acht Zoll hoch, aus griechiſchem Marmor, blickt mit einer Art wilden und doch ängſtlichen Zornes nach oben, entſetzt über die Gewalt, welche ihre edlen Königskinder zu verletzen wagt. Die Arbeit iſt*) auch in der breiten, kühnen Behandlung völlig übereinſtimmend mit den Ueberbleibſeln der Gruppe zu Florenz. Die Bewegung des Schreitens iſt mäſsig, wie bei einer, die da fühlt, daſs das Verderben nicht ihr gilt.

Zur Rechten der Mutter und ihr zunächſt ſind zwei Töchter zu ſtellen. Die erſte (10)**) hat ſoeben, ſchon nahe der Schwelle, den tödtlichen Pfeil im Genick empfangen. Die linke Hand krampfhaft zurück über die Schulter gewendet, während die Rechte das zum Lauf emporgefaſste Kleid losläſst, ſcheint ſie dem Momente des Zuſammenbrechens nahe zu ſein. Wie dieſe Figur zuſammenzuckendes Einhalten, ſo iſt die ihr folgende andere (11)***) ganz flüchtige Bewegung. Hoffnung auf Rettung, Staunen mit Furcht gemiſcht, ſprechen ſich aus in der ganzen Geſtalt. Dann kommt die bereits beſprochene dritte Gruppe, und hinter dieſer (12)†) ein fliehender Niobide. Gewaltſamſten Schwunges einen Felſen hin-

---

*) Nach dem Urtheil des Bildhauers Wredow zu Berlin, der in dieſer Statue gleichfalls die Amme der Niobiden erkennt.

**) Müller-Wieſeler 142 A. h. Overbeck a. a. O. f.

***) Müller-Wieſeler 142 A. i. Overbeck a. a. O. e. Eine Wiederholung derſelben Figur befindet ſich im Muſeum Chiaramonti (abgebildet z. B. bei O. Jahn Aus der Alterthumswiſſenſchaft. Titelvignette), ein wunderbar ſchönes Werk, eine der herrlichſten, bewegten Gewandſtatuen, die uns erhalten ſind, wohl geeignet uns eine Vorſtellung von der meiſterhaften, formellen Behandlung des Originals zu geben.

†) Müller-Wieſeler 142 B. m. Overbeck a. a. O. b.

auffchreitend, nur das Haupt zurückgewendet, ftrebt der ganze Körper fort von der Gegend, von welcher die Gefahr kommt. Die ihm entfprechende Figur (13) *) auf der anderen Seite, gleichfalls im wilden Satze einen Felfen hinanftürmend, ift nur durch das vorwärtsgewendete Haupt mit dem rufenden Ausdruck des rechten Arms und durch die Haltung des um den linken Arm gefchlungenen Gewandes von jenem verfchieden. Die vorletzte Figur (14) **) auf der einen, wo nicht auf beiden Seiten, bildete wohl der früher fogenannte Narciffus der Florentiner Sammlung, ein lieblicher Jüngling, der auf beide Knie gefunken mit der Linken nach der Wunde im Rücken langt, während er die Rechte noch, wie abwehrend, in die Höhe ftreckt. Sein Gegenftück ift uns vielleicht dem Motive nach erhalten in dem herrlichen Ilioneus der Münchner Sammlung ***). Hier find Angeficht und beide Arme nach oben gerichtet, während dort, mit Ausnahme des einen Arms, das Entgegengefetzte ftattfand. Der fchöne Jüngling fcheint um Gnade zu flehen. Den Namen aber gab man diefer Statue nach dem Ilioneus, dem letzten Sohne der Niobe, der, wie Ovid in feinen Metamorphofen fingt, durch fein Gebet Apollo's Mitleid erregte. Wenn es auch zu viel von Schorn behauptet ift, dafs neben der Formenfchönheit und vortrefflichen Ausführung diefer Statue alle übrigen noch von der Gruppe der Niobe vorhandenen Bildfäulen nur als mittelmäfsige Copien erfcheinen; fo mufs man doch eingeftehen, dafs es kaum noch ein Bildwerk des Alterthums giebt, das mit fo vielem Rechte, als diefer Ilioneus, Anfpruch machen kann, als ein Originalwerk höchfter griechifcher Kunft zu gelten. Und fo mögen wir denn auch in dem Anfchauen diefes Werks uns der Freude hingeben, eine Arbeit des Meifters felber, wenn auch verftümmelt, vor uns zu fehen.

*) Müller-Wiefeler 142 B. f. Overbeck a. a. O. m.
**) Müller-Wiefeler 142 B. m. Overbeck a. a. O. a.
***) Müller-Wiefeler Taf. 34, E.

Es bleiben jetzt noch die beiden Figuren übrig, welche im Tode langausgeſtreckt in den beiden Endwinkeln des Giebelfeldes zu denken ſind. Die eine von dieſen, ein Niobide (15)*), iſt auſser Florenz noch in Dresden und am ſchönſten in der Glyptothek zu München vorhanden. Der letzte Moment des Todes iſt in der Miene des Angeſichts, in den letzten Zuckungen des ſchon zur Erſtarrung geſtreckten Körpers mit höchſter Wahrheit und doch ſo ſchön, ja anmuthsvoll dargeſtellt, daſs ſich keine Regung von Schauer oder Widerwillen der Seele des Betrachters bemächtigt. Die ihr entſprechende Figur (16), wahrſcheinlich eine der Töchter (ſ. jedoch Stark S. 309), iſt nicht mehr vorhanden.

Wenn wir in Gedanken dieſe Reihe von Gruppen und Figuren überblicken, welche der Genius des Künſtlers zu harmoniſcher Einheit verbunden hat, ſo ſehen wir einen Reichthum von Motiven und Situationen vor uns, deren Schönheit und Gedankentiefe, deren auf einander bezogene Stellung, Haltung und Gruppirung doch wieder ohne allen ängſtlich geſuchten Parallelismus nur dem Geſetz des Schönen und in ſich Harmoniſchen folgen. Und wenn es auch nimmer gelingen kann, die Compoſition ſelbſt in ihrer ganzen urſprünglichen Schönheit uns vor die Augen zu ſtellen, ſo iſt doch ſelbſt der Verſuch ein Genuſs, die zerſtreuten, zum Theil trümmerhaften Reſte ſich wieder als ein Ganzes vor die Seele zu führen.

Die ſtrafenden Götter.

Es hat Leute gegeben, welche ſich dieſe marmorne Niobidentragödie nicht zu denken vermochten, ohne die Anweſenheit der Urheber dieſer Jammerſcenen. Zu dieſen gehören Hirt und der in Rom lebende bayriſche Bildhauer Martin Wagner**), der ſogar zu behaupten wagte: »Ohne die An-

*) Müller-Wieſeler 142 B. g.

**) S. Ein Jahr in Italien I, S. 129. Geſ. W. XI.

weſenheit des Apoll und der Diana ſei die Bedeutung der ganzen Gruppe unmöglich zu begreifen, da man ebenſowohl glauben könne, die Gruppe ſtelle eine Mutter vor, die mit ihren Kindern giftige Erdſchwämme genoſſen, deren ſchädliche Wirkung ſie bereits empfinden!« Allein wenn man ſchon im ſechzehnten Jahrhundert die Niobiden ſogleich erkannte, als man ihre verſtümmelten Reſte ohne die beiden Götter aus dem Schutte hervorzog, ſo wird es ſicher den Alten nicht ſchwer geweſen ſein, der ganzen Gruppe gegenüber die Idee des Künſtlers zu faſſen. Wer den vaticaniſchen Apoll und die Artemis von Verſailles neben dieſe Statuen ſetzen wollte, der würde erleben, daſs ſie neben dieſer Niobe nicht nur ihre göttliche Hoheit einbüſsen, ſondern ſogar von der Macht dieſer untergehenden Sterblichen erdrückt werden möchten, ſtatt als Rächer ihres Uebermuthes zu erſcheinen. Gerade die Abweſenheit der ſtrafenden Götter, gerade der Umſtand, daſs die Macht, deren verderbenbringende Wirkung unſere Sinne trifft, unſeren Augen ſo gut wie den Getroffenen verborgen bleibt, dies eben iſt es, was jene magiſche Wirkung des Gewaltigen, Schauervollen vermehrt, die allein dem Gebiet des Geheimniſsvollen, Unbegrenzten eigen iſt. Das tödtliche Geſchoſs erſcheint unſerer Phantaſie um ſo furchtbarer und unvermeidlicher, weil es von unſichtbaren Händen niedergeſendet wird. Und ſo öffnet ſich, nach Feuerbach's ſchönem Worte, die Gruppe, welche in der Wirklichkeit durch die Schranken der Symmetrie geſchloſſen war, gegen ein Unendliches, das mit den Sinnen nicht erfaſsbar iſt.

Freilich ſind die pfeilſendenden Gottheiten, die wir ſchon bei Phidias' Darſtellung am Thronſitze des Olympiſchen Zeus finden *), in gewiſſen Reliefdarſtellungen dieſer Gruppe auf Sarkophagen als kleine Figürchen in den oberen Ecken zu ſchauen. Es war nämlich in römiſcher Zeit die Darſtellung des Niobidenſchickſals ein beliebter Gegenſtand für Sarko-

*) Stark S. 110.

phage, zumal für ſolche, welche die Gebeine mehrerer Todten aus ein und derſelben Familie umſchloſſen. Aber was ſich der für den Tagesgebrauch arbeitende Steinmetz bei einem ſolchen Relief, der Deutlichkeit wegen, erlauben durfte, das muſste der groſse Künſtler bei dieſer ſtatuariſchen Darſtellung verſchmähen *). Und wie wir in der Niobidengruppe nur die Wirkungen, nicht die Urſachen wahrnehmen, ſo haben auch jene groſsen Künſtler, welche den Himmelſturm der Giganten in den Tempelgiebeln zu Agrigent und am Heraion zu Argos ſchufen, wenn wir nach einem Sarkophagrelief des vaticaniſchen Muſeums **) urtheilen dürfen, wahrſcheinlich weder den blitzeſchmetternden Zeus, noch die Lanzenſchwingerin Pallas Athene, noch überhaupt irgend einen der Götter dargeſtellt, gegen den die Bewegungen der rieſigen Aufrührer gerichtet waren. Auch ſie haben es vorgezogen, von den Wirkungen, die ſie zeigten, auf die Urſachen ſchlieſsen zu laſſen, die ſie verborgen hielten.

Andere Darſtellungen der Niobidenfabel ***).

Schon die Gedichte der griechiſchen Anthologie zeigen, daſs auſser der Compoſition des Praxiteles oder Skopas noch andere gleichfalls berühmte Darſtellungen deſſelben Gegenſtandes im Alterthum vorhanden waren. Eine Niobe mit aufgelöſtem Haar und drohend zum Himmel erhobener Hand inmitten ihrer theils fliehenden, theils ſchon von den Pfeilen erreichten und niedergeſtreckten Kinder ſchildert der Dichter Antipater. Ein anderer Dichter, Meleager, beſchreibt die verſchiedenen Stellungen der ſechs Töchter mit den Worten:

---

*) S. Stark S. 310 — 312.

**) *Musco Pio-Clementino* II, Taf. 10.

***) Ausführlicheres bei Stark S. 145 — 312.

»Die hier fällt an die Bruſt der Erzeugerin, jene zur Erde,
»Dieſe umfaſſet das Knie, jene verbirgt ſich im Schooſs;
»Eine bedroht aus der Ferne der Pfeil; die fühlt in der Bruſt ihn;
»Jene mit brechendem Aug' ſuchet das ſchwindende Licht.«

Und endet dann mit der folgenden Schilderung der Niobe ſelbſt:

»Nun ſchlieſst ſtarrend die Mutter die ſonſt vielredenden Lippen,
»Und vom Schrecken betäubt wird ſie, noch lebend, zum Stein.«

Auf Vaſengemälden findet ſich die Darſtellung gleichfalls, am häufigſten aber auf Sarkophagen und Reliefplatten, deren Welcker in Allem nicht weniger als zwölf aufzählt. Die ſchönſte derſelben iſt das ehemals Borgheſiſche Relief in Venedig. Auch die in München und im Lateran-Muſeum aufbewahrten ſind von Werth, und wäre es auch nur, um durch Vergleichung dieſer Darſtellungen mit der beſprochenen ſich die einfache Erhabenheit der letzteren noch augenfälliger vor die Seele zu führen.

Praxiteles muſs ein hohes Alter erreicht haben. Schon die ungeheuere Anzahl ſeiner über die ganze helleniſche Welt verbreiteten Arbeiten macht dies wahrſcheinlich, obſchon uns alle weiteren Lebensnachrichten mangeln. Seine geliebte Thespierin, die ſchöne Phryne, bildete er zweimal, in Marmor und in vergoldetem Erz, die erſtere für ihre Vaterſtadt, die andere für das delphiſche Heiligthum. Auch Genredarſtellungen aus dem Alltagsleben waren dem Künſtler nicht zu gering. Eine Frau, die ſich Schmuck um Hals und Arme legt, wird als ein von ihm ausgeführtes Motiv ausdrücklich erwähnt, und ſeine heitere Schalkhaftigkeit durfte es ſich wohl erlauben, in einer ſtatuariſchen Gruppe aus Erz die fröhliche Anmuth einer reizenden Hetäre der trübſeligen Geſtalt einer legitimen Hausherrin gegenüberzuſtellen. Vielleicht hatte er dieſen Contraſt, wie Plinius anzudeuten ſcheint, im eigenen Leben erfahren, und es iſt Pedanterie,

wie Böttiger thut, da von frecher Darſtellung zu ſprechen, wo wir eben nur den künſtleriſchen Humor ſehen, der auch das Leichtfertige durch Naivetät zum Kunſtwerk adelt. Praxiteles muſs eine liebenswürdiger Menſch geweſen ſein, dafür bürgt ſchon der einzige Zug, den Plinius unmittelbar nach der Beſchreibung der eben gedachten Gruppe erwähnt. Kalamis, ein trefflicher Meiſter der Phidiaſſiſchen Zeit, hatte ein Viergeſpann in Erz gebildet, das allgemein bewundert wurde. Kalamis war unerreichbar in der Bildung der Roſſe, aber minder glücklich in der Darſtellung von Menſchen, und ſo war ein groſser Abſtand zwiſchen dem Viergeſpann und ſeinem Lenker. Praxiteles' liebevoller Sinn konnte es nicht ertragen, daſs des alten Meiſters Ruhm darunter leide; und damit das edle Werk zu ſeiner vollen Wirkung komme, goſs er eine andere Figur des Wagenlenkers und ſetzte ſie an die Stelle der alten. Wohl durfte Plinius dieſen ſchönen Zug mit den kurzen Worten charakteriſiren: *habet simulacrum et benignitas ejus*, »auch ſeine menſchliche Liebenswürdigkeit hat ſich in einem Werke verewigt!«

Zwei Söhne, zugleich ſeine Schüler, waren tüchtige Meiſter, die Erben der Kunſt ihres Vaters, wie ſie Plinius nennt. Von dem einen derſelben, dem Kephiſodot, haben wir wahrſcheinlich noch ſein berühmteſtes Werk übrig. Es iſt dies

die Gruppe der Ringer zu Florenz*).

Urſprünglich für die Stadt Pergamus in Kleinaſien gearbeitet, wurde ſie von dort durch römiſche Habſucht nach Rom geſchleppt, wo ſie zugleich mit der Gruppe der Niobe an ein und demſelben Orte gefunden wurde. Noch Winckelmann glaubte, daſs ſie mit zu der letzteren gehört habe; und möglich iſt es allerdings, daſs der Beſitzer jener Villa, unter deren Trümmern alle dieſe Werke hervorgezogen wurden, nach

*) Müller-Wieſeler I, 36, 149.

eigener Phantaſie dieſe Ringergruppe jenem von ihm zuſammengekauften oder beſtellten Statuenvereine beigeſellte. Lautete ja doch die Sage bei dem römiſchen Dichter Ovid, daſs die Niobiden auf dem Ringplatze von dem über ſie einbrechenden Geſchick ergriffen wurden. Auch war ohne Zweifel zu der Zeit, als dieſe Statuen ihre Aufſtellung in der Villa eines römiſchen Groſsen erhielten, in der ſie gefunden wurden, die urſprüngliche Anordnung nicht eingehalten.

Die Aufgabe, welche ſich der Schöpfer dieſer Gruppe geſtellt hat, war offenbar die Darſtellung eines Ringkampfs in einem ſeiner bewegteſten und an Motiven fruchtbarſten Momente. Der eine Ringer iſt niedergeworfen, aber der Sieg des anderen iſt noch immer zweifelhaft. Zwar hält er den auf die Knie geſtürzten Gegner mit mächtigem Drucke des linken Armes, der Bruſt und der über ſeine Weichen geſpannten, kräftigen Schenkel nieder, während er die Rechte zum entſcheidenden Schlage oder Stoſse über die rechte Hüfte zuſammenballt. Aber wir ſehen auch, wie der unten liegende Ringer nicht ganz erfolglos mit allen Kräften ſich zu erheben ſtrebt, wie ſeine Rückenmuskeln und die Muskeln der Schenkel zu dieſem Zwecke gewaltig ſchwellen, und der linke Arm mit der gegen die Erde geſtützten Hand die Laſt des eigenen und des auf ihm wuchtenden, fremden Körpers mächtig zu heben im Begriff iſt. Wir haben hier ein Bild von dem Ring- und Fauſtkampfe der Alten, in welchem faſt alle Theile des Leibes in Thätigkeit waren, wo Arme und Schenkel, Ellenbogen und Knie, Hände und Füſse, Nacken und Schultern ſich angreifend und abwehrend in Bewegung ſetzten, und Griffe, Stöſse, Schläge und Umſchlingungen aller Art zur Anwendung kamen.

Die Ausführung iſt ſowohl in der Anordnung der Figuren, wie in der Behandlung des Marmors von höchſter Vollendung. Fleich auf Fleiſch legt und drückt und fügt ſich mit wunderbarer Geſchmeidigkeit an einander, und trotz der gewaltigſten Anſtrengung, in der ſich Glieder und Mus-

keln befinden, iſt doch die Zierlichkeit und Sorgfalt, der Ausdruck des Feinen, Weichen und Zarten vorherrſchend. Die kunſtgemäſse Verſchlingung der Ringenden iſt bewundernswürdig abgewogen, alle Glieder ſind, jedem Standpunkte gegenüber, ſo weislich ausgetheilt, daſs rundum nirgends eine Anſicht leer oder überfüllt erſcheint und überall das ſchöne Dreieck der Gruppe uns entgegentritt *). —

Aus der Zeit des Paxiteles und ſeiner Schule beſitzen wir endlich noch ein berühmtes Werk, deſſen Copie uns in dem

Raube des Ganymedes **)

im vaticaniſchen Muſeum erhalten iſt. Die jugendliche Geſtalt des ſchönen Hirtenknaben wird von dem Adler des Zeus, der ihn unter der Bruſt mit beiden gewaltigen Fängen ſanft umfaſst hält, im Schwunge der weit ausgebreiteten, mächtigen Flügel zum Olymp emporgetragen. Das Original bildete der Athener Leochares in Erz. Plinius ſchildert es mit den Worten: der Adler ſcheine zu empfinden, wen er raube und für wen, und hüte ſich vorſichtig, den ſchönen Leib durch das Gewand hindurch mit ſeinen Krallen zu verletzen.

Bei dieſem Werke, deſſen Aufgabe, die Darſtellung einer ſchwebenden Geſtalt, eigentlich die Grenzen der Plaſtik zu überſchreiten ſcheint, iſt vor Allem das Genie des Künſtlers zu bewundern, der die Schwierigkeiten eines ſolchen Vorwurfes ſo glücklich zu überwinden, und das Unmögliche möglich zu machen verſtanden hat. Aber dieſe alten Meiſter wuſsten, daſs der beſte Bundesgenoſſe ihrer Kunſt die Einbildungskraft des Beſchauers ſei, und daſs dieſe, nur leiſe angeregt, erſetze, was dem Künſtler vollſtändig darzuſtellen

*) Vergl. Meyer zu Winckelmann's Kunſtgeſch. VI, S. 164 — 166.

**) Müller-Wieſeler I, 36, 148. Overbeck Fig. 84. Lübke Fig. 106.

irgend welche Schranke ſeiner Kunſt, wie hier, verbot. So iſt denn auch in dieſem Werke Alles darauf berechnet, in dem Beſchauer die Vorſtellung einer Höhe und des Schwebens in ihr zu erwecken. Der aufwärts gerichtete Kopf des Adlers, wie des Knaben, der ſchwebend aufſtrebende Zug in der ganzen Geſtalt des Ganymed, das richtig vertheilte Gleichgewicht der Gruppe, und endlich der unten an der Baſis angebrachte, mit verwundertem Bellen nach oben ſchauende Hund, — das Alles ſind Hebel, welche der Künſtler für ſeinen Zweck nicht erfolglos in Bewegung ſetzte. Rechnen wir dazu, daſs bei dem Erzoriginal die Nothwendigkeit einer ſchweren in die Augen fallenden Stütze wegfiel, die der Marmorarbeiter nicht entbehren konnte, ſo läſst ſich die Wirkung, welche das Werk des Leochares übte, nicht zauberiſch genug denken. Goethe hat in ſeinem ſchönen Gedichte Ganymedes dies ſehnſuchtsvolle Hinaufſtreben in den Schluſszeilen vortrefflich ausgedrückt:

»Hinauf, hinauf ſtrebt's:
»Es ſchweben die Wolken
»Abwärts, die Wolken
»Neigen ſich der ſehnenden Liebe.
»In Eurem Schooſse
»Aufwärts!
»Umfangend Umfangen!
»Aufwärts an deinen Buſen,
»Allliebender Vater!«

Zugleich ein reizendes Beiſpiel, wie die uralte Sage helleniſcher Dichtung, von der Kunſt verleiblicht und geſtaltet, noch Jahrtauſende ſpäter geläutert von allen Schlacken ſinnlich roher Deutung, zum Ausdruck geworden iſt für die tief eingeborene, aufwärts dringende Sehnſucht der Menſchenbruſt, die derſelbe Dichter ſeinen Fauſt ausſprechen läſst von dem Empfinden des Menſchen —

»Wenn über ſchroffen Fichtenhöhen
»Der Adler ausgebreitet ſchwebt!«

Die Züge des Ganymed haben einen ſo individuellen Ausdruck, dass man faſt glauben möchte, hier ein Grabdenkmal zu ſehen. Es lag den alten Künſtlern nahe genug, bei dem frühen Tode ſchöner Knaben dieſe mythologiſche Vorſtellung zu wählen, die ſo viel Anmuthiges und Tröſtliches für die trauernden Eltern haben muſste. Mädchengeſtalten auf einem Schwane ſitzend, der ſie über das Meer zu den Inſeln der Seligen trug, kommen mehrfach vor als plaſtiſcher Schmuck von Grabdenkmälern, und zu ihnen bildet jene Ganymediſche Gruppe eine ſehr paſſende Entſprechung.

Das Denkmal des Lyſikrates*).

Ein völlig ſicheres Kunſtwerk aus der Zeit des Praxiteles iſt uns an einem der wenigen architektoniſchen Monumente zu Athen erhalten, welche den allgemeinen Ruin der kunſtgeſchmückteſten Stadt der Welt überdauert haben.

An der öſtlichen Seite der Akropolis erhebt ſich auf hoher viereckter Grundmauer ein kleiner geſchloſſener Rundbau, deſſen ſechs Säulen eine flache Kuppel aus einem Marmorſteine tragen. »Die Laterne des Demoſthenes« nennt ihn das heutige Volk und erzählt ſich, daſs der groſse Redner darin ſeine Reden ſtudirt habe. Eine Inſchrift erzählt uns ſeine wirkliche Beſtimmung. Lyſikrates, ein angeſehener Athener, hatte im Wettkampfe der Chöre den Preis mit dem von ihm geſtellten und ausgeſtatteten Feſtchore bei einer öffentlichen Aufführung im Jahre 334 davongetragen. Dieſer Preis beſtand für den Choregen oder Chorgeber in einem ehernen, künſtlich gearbeiteten Dreifuſse. Wer ihn gewann, hatte das Recht, als Ehrenlohn für die groſsen Geldopfer, welche er dem gemeinen Weſen gebracht, den erhaltenen Siegespreis öffentlich auf einem eigens dazu erbauten

*) Müller-Wieſeler Taf. 37. Overbeck Fig. 87. 88. Lübke Fig. 118. 119.

Monumente aufzuſtellen; und ſo groſs war die Anzahl ſolcher Denkmäler in Athen, daſs eine eigene Straſse davon den Namen der Tripoden- (Dreifuſs-) Straſse führte. Ein ſolches Denkmal nun iſt uns in dem choregiſchen Monumente des Lyſikrates erhalten, und noch ſieht man auf der Dachwölbung des zierlichen Baues den in Form einer Blume geſchnitzten, marmornen Unterſatz, welcher einſt dazu diente, den ehernen Dreifuſs zu tragen. Das runde Tempelchen ſelbſt iſt mit einem Frieſe geſchmückt, deſſen Marmorreliefs eine tragikomiſche Scene aus dem Leben des Dionyſos, alſo des Gottes darſtellen, welchem die theatraliſchen Feſtdarſtellungen geweiht waren.

Das Süjet zu jenem Frieſe lieferte dem Künſtler die Erzählung des ſechsten homeriſchen Hymnus. »Einſt,« ſo erzählt der Homeride, »erſchien der Sohn der herrlichen Semele am Ufer des Meeres in ſeiner ganzen jugendlichen Götterſchönheit, umflattert vom dunklen Lockenhaar, die gewaltigen Schultern gehüllt in Purpurgewandung. Vorüberſegelnde tyrrheniſche Seeräuber, die ihn ſahen und für einen Königsſohn hielten, bemächtigten ſich ſeiner in Hoffnung auf reiches Löſegeld. Aber die Feſſeln, die ſie ihm anzulegen verſuchten, fielen ab von Händen und Füſsen. Vergebens warnt der Steuermann die Genoſſen: das ſei kein ſterblicher Menſch, ſondern irgend ein Gott, den ſie zu reizen ſich hüten möchten. Der Piratenhauptmann will von ſolcher Göttlichkeit nichts wiſſen, er ſchilt den Steuermann derb aus und ſticht mit ſeinem Gefangenen in die See. Da plötzlich beginnen die Wunderzeichen. Duftende Weinfluthen überſtrömen das Fahrzeug, traubenſchwere Wein- und Epheureben umranken Segel und Maſtbäume bis hinauf zur höchſten Spitze, Kränze ſchlingen ſich um die Ruder. Von böſer Ahnung ergriffen, rufen die Räuber dem Steuermann zu, nach dem Lande hinzuwenden. Da erſcheint vor ihnen, ſtatt ihres Gefangenen, am Vorderende des Schiffes ein rieſiger Löwe, während eine gewaltige Bärin in der Mitte des Fahrzeuges ſich dräuend auf-

richtet und ſich mit einem Satze auf den Hauptmann ſtürzt. Von Angſt und Entſetzen ergriffen ſprangen die Anderen über Bord und wurden in Delphine verwandelt. Nur der Steuermann blieb zurück und ward reich belohnt von dem dankbaren Gotte, der, wieder in ſeine urſprüngliche Göttergeſtalt verwandelt, ihm zurief:

»Sei nur getroſt, o Mann, denn du haſt meinem Herzen gefallen!
»Ja, ich bin Dionyſos, der Donnernde, Semele's Sohn und
»Zeus', dem ſich einſt in Liebe des Kadmus Tochter vereinte.«

Dieſe Züchtigung der frevelhaften tyrrheniſchen Piraten durch den beleidigten Gott hat nun der Künſtler in einem Relief auf dem Architrave dargeſtellt. Da aber der Vorgang ſelbſt, wie ihn der Dichter ſchildert, mit ſeinen Wundern und Verwandelungen ſich einer directen Verſinnlichung durch die plaſtiſche Kunſt entzog, ſo liefert die Ausführung ein lehrreiches Beiſpiel von der ſchöpferiſchen Freiheit, mit welcher ſich die alten Künſtler bei ſolchen Aufgaben bewegten. Der unſerige verlegte zunächſt die Scene vom Schiffe auf das Meeresufer. Hier ruht vor uns in der Mitte des Reliefs die göttliche Jünglingsgeſtalt des Dionyſos auf einem Felſen, mit einem Löwen ſpielend, der nach der Weinſchale in der Hand des Gottes verlangt. Wie dieſe letztere als Symbol dient für die Rebenranken und Weinſtröme der Dichtung, ſo vertritt der Löwe zugleich die Thiergeſtalt, in welche der Gott ſich der Sage nach verwandelte. Die Züchtigung aber, welche dort der Bär über den Führer der räuberiſchen Rotte verhängt, übernehmen hier die treuen Begleiter des Gottes, die Satyrn und Silene. Sie ſind zur Hülfe ihres Herſchers herbeigeeilt, und wir ſehen ſie die erſchreckten Räuber mit Fackeln und Prügeln verfolgen und in die See jagen. Die Verwandelung der Tyrrhener in Delphine iſt nur in wenigen Figuren am Ende des Reliefs angedeutet. In der ganzen übrigen Darſtellung befinden wir uns überall auf dem Boden eines wirklichen und zwar eines bereits völlig entſchiedenen

Kampfes, der zu beiden Seiten des in der Mitte ruhig gelagerten Gottes die bewundernswürdigſten, eben ſo kühnen und naturwahren, als zierlichen und geiſtreichen Stellungen und Gruppen darbietet. Auch ein gewiſſer Anflug von ironiſchem Humor iſt bei der Behandlung nicht zu verkennen, und höchſt ergötzlich iſt es zu ſehen, wie ein alter, zu ſpät gekommener Satyr, obſchon der Kampf beendet erſcheint, ſich mit aller Kraftanſtrengung beſtrebt, von einem Baumſtamme einen tüchtigen Knittel abzubrechen, um zuguterletzt auch noch ſeinen Theil wenigſtens am Drauf- und Todtſchlagen zu haben. Seine wild im Winde zurückflatternde Nebris verkündet die Wuth, mit der er herangeſtürzt iſt, und wir ſehen hier zugleich ein Beiſpiel, wie die alte Plaſtik es verſtand, zwei der Zeit nach verſchiedene Momente der Action künſtleriſch vereint darzuſtellen.

Die Inſchrift lehrt uns, daſs dieſes Relief im Jahre 334 vor unſerer Zeitrechnung vollendet wurde. Wir mögen alſo in dieſen ſchlanken und kräftigen Geſtalten, wie in der Darſtellung des wilden bacchiſchen Taumels, wohl die Ideale der Praxiteliſchen Kunſt und die Vorbilder, welche Skopas aufgeſtellt hatte, erkennen.

ZWEITE ABTHEILUNG.

XVI.

STELLUNG

DER

KÜNSTLER IM HELLENISCHEN LEBEN.

Stellung der Künftler im hellenifchen Leben.

Ueber die Stellung des Künftlerftandes im griechifchen Leben find zum Theil fehr unrichtige Anfichten verbreitet.

»Der griechifche Künftler,« fagt ein gelehrter Philologe unferer Zeit, »war feiner bürgerlichen Stellung nach wefentlich Handwerker (*δημιουργός* oder *χειρῶναξ*). Selbft den Sprachen des Alterthums fehlt der fcharfe Gegenfatz, welchen die neueren durch Kunft und Handwerk ausdrücken. Und wenn auch die grofsen Leiftungen, zu denen fich die Technik der Sculptur und Malerei allmälig erhob, diefe Künfte in den Augen Mancher dem Range der liberalen Künfte näherten, fo müffen wir uns doch das äfthetifche Bedürfnifs der claffifchen Völker in fo hohem Grade entwickelt vorftellen, dafs felbft die gröfsten Künftler darum nicht aus dem Bereiche der »Banaufoi« heraustraten, d. h. der um Lohn für den Bedarf des gemeinen Lebens Arbeitenden. Nur ihren fchwächeren Kunftverwandten gegenüber gelingt es Einzelnen, fich durch den Vorzug ihrer Werke die Anerkennung der Mit- und Nachwelt zu verfchaffen, die ihre Namen fchon im

Alterthum mit dem verdienten Glanze umgiebt. Als Stand aber ſtehen ſie fortwährend unter dem Publicum, deſſen Zwecken der Künſtler doch nur als Werkzeug zu dienen ſcheint. Und die eigene Werkthätigkeit, deren ſich doch auch der Meiſter nicht entſchlagen kann, läſst fortwährend zwiſchen ihm und dem Handarbeiter eine Verwandtſchaft übrig, die das herrſchende Vorurtheil um ſo weniger umgehen konnte, je weniger der Handwerker, wie bei uns, in zünftiger Abgeſchloſſenheit der freien Kunſt entgegenſtand« *).

Soweit der unten genannte Alterthumsforſcher. Allein dieſe Anſicht, welche als die allgemein verbreitete gelten kann, bedarf weſentlicher Berichtigung. Und zwar einer ſo weſentlichen, daſs ungefähr nichts von ihr ſtehen bleibt, ſobald man die Sache, welche allerdings nicht ſo kurz abzumachen iſt, einer gründlichen Prüfung unterzieht.

Sieht man den Hauptinhalt jener Anſicht genauer an, ſo findet ſich darin, wie mich dünkt, ſo ziemlich dieſelbe Anſchauungsweiſe, welche auch heutigen Tages noch bei der Maſſe der Menſchen gang und gäbe iſt, ſobald es ſich um die bürgerliche Schätzung des Künſtlerſtandes handelt. Der groſse Haufe nennt noch heute die Kunſt ein brodloſes Handwerk. Der Beamte, der Kaufmann, der reiche Induſtrielle betrachtet es immer noch als eine Art von Unglück, wenn ſein Sohn eine Kunſt als Lebensberuf erwählt, zumal eine der bildenden Künſte, die bei uns nur in den allerſeltenſten Fällen ihrem Jünger zu »Gut und Geld und Ehr' und Herrlichkeit der Welt« verhelfen. Es giebt kaum einen Staatsbeamten, dem nicht ſeine geſicherte Exiſtenz, ſein beſtimmter Rang, ſeine Ausſicht, einige Sproſſen weiter auf der vielgeſtuften Leiter des modernen Mandarinenthums emporzuſteigen, dem nicht die Anſicht von der Wichtigkeit ſeines Berufes und von dem Werthe ſeiner Thätigkeit für Staat und

*) K. F. Hermann Ueber die Studien der griechiſchen Künſtler S. 5.

Menſchheit, in ſeinem Bewuſstſein ebenſo wie in den Augen der Maſſe, ein grofses Uebergewicht bürgerlichen Anſehens gäben über den Künſtler im Allgemeinen, der, wenn er nicht eine Celebrität erſten Ranges iſt und durch erworbenen Reichthum oder, was das Beſte, durch eine Staatsanſtellung ſeinen Platz in der bürgerlichen Geſellſchaft zu behaupten vermag, immer als eine Art Paria, als ein Vagabund angeſehen wird, bei dem man nicht recht weifs, wohin man ihn rangiren ſoll. Bildhauer, Maler und Muſiker als akademiſche Profeſſoren, Galleriedirectoren, Hofmaler, Capellmeiſter und dergleichen haben ſich einer ganz anderen bürgerlichen Schätzung zu erfreuen, als Bildhauer, Maler und Muſiker ſchlechtweg. Aber dieſe Schätzung gilt eben vorwiegend nicht dem Künſtler, ſondern dem durch den Staats- oder Hofſtempel in die bürgerliche und geſellſchaftliche Rangordnung einregiſtrirten Beamten. Ein Carſtens ohne Titel, Rang und Geld, was war er in den Augen ſeiner Vaterſtadt? ein Menſch, der beſſer gethan hätte, Weinküfer zu bleiben, ſtatt in hartnäckiger Verſeſſenheit auf die Malerei aus dem Geſchäft zu laufen und eine brodloſe Kunſt zu treiben.

Statt alſo von der geringen Achtung zu reden, in welcher bei den Alten die Künſtler ſtanden, wird man vielmehr bei genauerem Zuſehen, auch hier ihr menſchliches Uebergewicht über uns in der Geſundheit ihrer Anſichten anerkennen müſſen.

Man beruft ſich, um die geringe Schätzung des Künſtlerſtandes im Alterthum und ſelbſt bei den Griechen zu beweiſen, zunächſt auf einige Ausſprüche des Plato und Ariſtoteles. Sehen wir uns alſo dieſe einmal genauer an.

Ein junger Athener aus einem altvornehmen und reichen Hauſe, Hippokrates, des Apollodoros Sohn, voll Ehrgeiz, ſich als Staatsmann und Redner auszuzeichnen, kommt zum Sokrates und bittet denſelben, ihn bei dem ſoeben, auf ſeiner philoſophiſch-virtuoſiſtiſchen Kunſt- und Rundreiſe durch Griechenland, in Athen eingetroffenen, berühmten Weisheits-

lehrer (Sophiſten) Protagoras als Schüler einzuführen. »Du willſt doch hoffentlich,« fragt Sokrates den jungen Mann, »nicht ſelbſt ein ſolcher Sophiſt werden, der in Hellas umherzieht und für Geld ſeine Weisheitskünſte lehrt? Ich denke bei aller Bewunderung, die du dem Protagoras als Sophiſten zollſt, würdeſt du das für eine Schande halten.« »Wenn ich aufrichtig reden ſoll, ja!« erwiedert erröthend über den bloſsen Gedanken der junge, reiche und vornehme Ariſtokrat, und Sokrates fährt ſo beruhigt fort: »Ich verſtehe! Nicht wahr? Protagoras ſoll dir als Lehrer in ſeiner Kunſt nur das ſein und geben, was dir deine Lehrer in der Literatur, in der Muſik und in den gymnaſtiſchen Künſten geweſen ſind? deren Unterricht du nicht genoſſen haſt in der Abſicht, von jenen Dingen Metier zu machen, ſondern nur der vollſtändigen Bildung wegen, wie ſich's für den freien Mann (modern zu reden: für den Gentleman) geziemt, der nicht Profeſſion von irgend einer Kunſt macht.«

Dieſer Ausſpruch Plato's, den man zu Anfang ſeines Protagoras findet, enthält eine Anſicht, welche in den Platoniſchen Werken mehrmals wiederholt wird und welche allerdings als die Anſicht des geſammten helleniſchen Alterthums gelten kann. Aber was beſagt ſie denn eigentlich? Im Grunde doch wohl nichts Anderes, als was unter ähnlichen äuſseren Umſtänden und Verhältniſſen der betreffenden Perſonen noch heutigen Tages allgemein geltende Anſicht iſt. Wir ſtehen nämlich in jener Stelle Plato's auf durchaus ariſtokratiſchem Boden, auf dem Boden der durch Adel und Reichthum bevorzugten Geſellſchaft. Jener junge Athener iſt mit nichts Geringerem in unſerer Zeit zu vergleichen, als mit einem jungen engliſchen Lord oder mit dem Sohne und Erben eines reichen und vornehmen deutſchen Ariſtokraten und Grundbeſitzers oder vornehmen Staatsmannes, d. h. mit einem jungen Menſchen, dem eine glänzende Laufbahn im Parlament, auf dem Richterſtuhl, im Staats- und Kriegsdienſt

oder in der Diplomatie offenſteht, und der auch vollkommen bereit iſt, ſich aller ihm durch ſeine Stellung und Geburt dargebotenen Vortheile zu bedienen. Nun frage man ſich einmal einfach, ob ein ſolcher junger Gentleman und moderner Ariſtokrat unſerer Tage nicht ebenfalls über den Gedanken unwillig erröthen würde, wollte man ſeine Luſt, einen berühmten reiſenden Virtuoſen, Vorleſer oder dergleichen zu hören, oder den Unterricht eines berühmten Muſikers, Bildhauers oder Malers als Liebhaber zu genieſsen, was beiläufig in jenen Tagen Plato's bei jungen, vornehmen Athenern ſowenig wie bei uns unerhört war, — ſo auslegen, als beabſichtige er ſelbſt eine ähnliche Carrière zu machen, und für Geld zu ſpielen, zu malen oder Vorleſungen zu halten?

Man hat eben eine Hauptſache nicht berückſichtigt. Nämlich Plato ſowohl wie Ariſtoteles, der, wie wir bald ſehen werden, hierin mit ſeinem groſsen Lehrer völlig übereinſtimmt, gehen in ſolchen Urtheilen, welche die bürgerliche Stellung des Künſtlerſtandes herabzuſetzen ſcheinen, und in ihren Anſichten über das Verhältniſs des freien Mannes, des bevorrechtigten Staatsbürgers, zur Kunſt und ihrer Ausübung von allgemeinen ſtaatspädagogiſchen Anſchauungen aus. Beide haben den Staatsbürger, haben die Erziehung des edel- und freigebornen Hellenen zum Staatsbürger im antik-republicaniſchen Sinne, alſo zum politiſch wirkſamen, heute gehorchenden, morgen regierenden Mitgliede eines Gemeinweſens im Auge, das nicht, wie wohl der heutige Staat, ein bureaukratiſches Abſtractum, ein Begriff war, hinter den ſich der deſpotiſche Abſolutismus verſteckt, ſondern ein lebendiger Organismus, der Inbegriff und das Werk, ja man kann ſagen, das Kunſtwerk der Bürger ſelbſt, welche ihn ausmachen. Dieſer Staat nahm den ganzen Menſchen, der ſich ihm als Bürger weihte, in Anſpruch. Um in Wahrheit und Wirklichkeit ein Bürger im antiken Sinne, ein politiſcher Menſch zu ſein und als ein wirkſames Mitglied dieſer »Gemeinſchaft« — *κοινωνία* nennen ſie die Hellenen, *res publica*, »gemeine

Sache, die Römer — an dem groſsen Kunſtwerke Staat genannt, erhaltend und vertheidigend, fördernd und bildend mitzuarbeiten, dazu gehörte vor Allem Ungetheiltheit des Lebens und Strebens.

Dieſes ungetheilte Streben des Vollbürgers einer helleniſchen Republik haben Plato und Ariſtoteles, die beiden groſsen Vertreter des über ſich ſelbſt denkenden politiſchen Hellenenthums, im Auge, wenn ſie im Geiſte ihrer Zeit und ihres Volkes von dem Maaſse ſprechen, mit welchem ſich der junge Staatsbürger an der bildenden Kunſt, wie an der Kunſt überhaupt, betheiligen ſolle und dürfe. Und was ſie darüber ſagen, iſt ſo vernünftig, ſo in der Natur der Sache begründet, daſs es noch heute eben ſo wahr iſt und dieſelbe Geltung verdient, wie vor mehr als zwei Jahrtauſenden. Ihre Anſicht läuft nämlich auf den einfachen Satz hinaus, daſs Niemand zweien Herren dienen, d. h. in unſerem Falle, daſs Niemand zu gleicher Zeit bildender Künſtler von Profeſſion und praktiſcher Staatsbürger eines helleniſchen Freiſtaates ſein könne. Dadurch iſt die höchſte Anſchauung von dem Werthe und der Würde der Kunſt und folgeweiſe auch der wahren Künſtler ſo wenig ausgeſchloſſen, daſs unſerer Zeit nur eine gleich hohe und edle Anſicht von beiden zu wünſchen wäre, wie ſie das gebildete helleniſche Alterthum beſaſs.

Plato alſo wie Ariſtoteles ſprechen überall, wo ſie das Verhältniſs eines freigeborenen Hellenen zur Kunſt und insbeſondere zu den bildenden Künſten erwähnen, als Staatspädagogen. Ihre Grundſätze und Urtheile ſind pädagogiſche Anweiſungen und Vorſchriften für die Bildung des künftigen Staatsbürgers. Dadurch beſtimmt ſich der Werth, den ſie auf die verſchiedenen Künſte als Bildungsmittel legen, beſtimmt ſich das Ziel und der Zweck, welche man bei dem Unterricht der Staatsjugend im Auge haben ſoll. Dies Ziel, dieſen Zweck nannte, wie wir ſehen, der Platoniſche Sokrates Bildung, das heiſst gleichmäſsige, harmoniſche Entwickelung

aller menſchlichen Anlagen und Kräfte. Ebenſo Ariſtoteles. Hören wir dieſen gröſsten Staatsweiſen des Hellenenthums, ſo ſind Geſundheit und Schönheit des Leibes, Sicherheit ſeiner ſelbſt, Geſchick und Fertigkeit zu den Verrichtungen des Bürgers im Frieden wie im Kriege die Vortheile, welche dem jungen Hellenen die Gymnaſtik verſchaffen ſoll. Nicht einſeitig zum Athleten und Krieger ſoll er abgerichtet werden; denn ein ſolcher gilt in der Schätzung des Ariſtoteles nicht viel beſſer, als ein wildes Thier, und er tadelt es am ſpartaniſchen Militairſtaat ſehr hart, daſs derſelbe bei ſeiner Jugenderziehung keine andere als eine ſolche Abrichtung vorzugsweiſe im Auge habe.

Was die Gymnaſtik für die harmoniſche Ausbildung des Leibes, das iſt die Muſik für die allſeitige Entwickelung der Seelenſtimmung. Geſang und Muſik ſoll der junge, künftige helleniſche Staatsbürger treiben, nicht um ein Virtuoſe, ein Muſiker von Profeſſion zu werden, — denn beides paſst nicht für ſeine eigentliche Beſtimmung — ſondern um die ſittlich erziehende und veredelnde Kraft dieſer reinſten aller Künſte an ſich zu erfahren, um im Stande zu ſein, nach der Arbeit wahrhafte Erholung zu genieſsen und in der Muſse, die das Ziel und der Zweck iſt aller menſchlichen Arbeit, ſich des würdigſten und edelſten Genuſſes zu erfreuen. »Man lernt wahrhaft nur das kennen, was man ſelbſt treibt,« dieſer Grundſatz ſteht obenan bei Ariſtoteles, ſo oft er das Verhältniſs des zu erziehenden helleniſchen Staatsbürgers zu den Künſten beſpricht. Der freie, edle helleniſche Knabe und Jüngling ſoll darum auch die Kunſt des Zeichnens lernen, — zur Zeit des Ariſtoteles gab es öffentliche Schulen dafür in manchen helleniſchen Städten — damit er durch ſolche Kunſtübung Auge und Sinn für die Schönheit der Formen bilde und ſchärfe und ſo auch zugleich im Stande ſei, die Meiſterwerke der Künſtler wahrhaft zu genieſsen und richtig zu beurtheilen. Wie verbreitet die Kunſtübung durch Jugendunterricht auch nach Ariſtoteles in Ländern griechiſcher Bil-

dung war, zeigt unter Anderem auch der Umſtand, daſs der unglückliche Sohn des von den Römern beſiegten Königs Perſeus von Macedonien Anfangs in Rom ſeinen Unterhalt durch künſtleriſche Arbeiten in Erz und edlen Metallen verdiente, bis man ihm dort eine Art von Schreiberſtelle in der Verwaltung gab.

Es mochte auch zu Ariſtoteles' Zeit manchen Philiſter geben, der an den Staatspädagogen die Frage richtete: »was denn ſolcher Kunſtunterricht für Nutzen ſchaffe?« Auch für dieſe Art Leute hat Ariſtoteles ein beſchwichtigendes Troſtwort, indem er ihnen erwidert: »der ſo Ausgebildete werde dadurch in den Stand geſetzt ſein, ſich beim Ankauf oder Verkauf von Kunſtwerken und kunſtvollem Hausrath vor Betrug und Schaden zu hüten.« Aber er giebt ſolchen banauſiſchen Menſchen, den Philiſtern von damals, dieſen Troſt nicht auf den Weg, ohne zugleich das unſterbliche Wort hinzuzufügen: »Jedoch bei allen Dingen nach dem Nutzen zu fragen, geziemt ſich am wenigſten für den hochſinnigen und freien Menſchen« *). Zu ſolchen hochſinnigen und freien Menſchen aber, die nicht nach dem »Nutzen« des Schönen und der Kunſt fragen ſollten, wollte Ariſtoteles, wollte das Hellenenthum die Jugend erzogen, und zwar von Staatswegen erzogen und gebildet wiſſen durch die Veredlerin der Menſchheit, die Kunſt.

Ariſtoteles iſt der Maaſsſtab für die geſammte ſelbſtbewuſste Bildungshöhe des Hellenenthums; und gerade er beſaſs die höchſte Anſicht von dem Werthe und der Würde aller Kunſt. Er dachte nicht minder groſs von ihr wie Schiller, wenn dieſer dem Menſchen zuruft:

»Im Fleiſs kann dich die Biene meiſtern,
»In der Geſchicklichkeit ein Wurm dein Lehrer ſein,
»Dein Wiſſen theileſt du mit vorgezog'nen Geiſtern,
»Die Kunſt, o Menſch, haſt du allein.«

*) Ariſtoteles Politik VIII, Cap. 3, S. 213 der Ausgabe von Ad. Stahr.

Denn dieſes groſse Wort iſt ein ächt helleniſches. »Die Kunſt,« ſagt Ariſtoteles, »iſt ausſchlieſsliches Eigenthum des Menſchen, der ſich durch ihren Beſitz von allen übrigen lebenden Weſen unterſcheidet.« Sie iſt es, welche den höchſten Lebenszweck der Tugend und Sittlichkeit verwirklichen hilft. Das künſtleriſche Schaffen, wie das ſinnige und verſtändniſsvolle Betrachten und Genieſsen des Kunſtwerkes, gehört nicht nur zu den höchſten Genüſſen, ſondern auch zu jenen höchſten Thätigkeiten des Geiſtes, die ihren Zweck in ſich ſelber haben. Darum iſt beides der edelſte und reinſte, ja göttlich zu nennende Genuſs der Muſse, ein Genuſs, in deſſen unverkümmertem Beſitze die vollkommene, die göttliche Glückſeligkeit beſteht, und der dem mühebeladenen Menſchengeſchlechte als erſehntes Ziel der anſtrengenden Arbeit in Kriegs- und Staatsgeſchäften tröſtlich entgegenleuchtet. Unterſchieden von der Erholung, welche im Ruhenlaſſen der zuvor angeſpannten Seelenkräfte beſteht, iſt dieſe Muſse vielmehr reine, göttliche Thätigkeit, eine Thätigkeit, die an ſich und in ſich ſelber Zweck und Ziel alles Strebens iſt, während Kriegs- und Staatsgeſchäfte ihre Zwecke und Ziele auſserhalb der mit ihnen verbundenen Thätigkeit haben und eben darum die Glückſeligkeit, das Ziel allen menſchlichen Strebens, nicht in ſich ſchlieſsen. Sie erzeugen vielmehr in dem wahren Menſchen nur die Sehnſucht nach dem Genuſſe jener Muſse, deren edelſte Ausfüllung die künſtleriſche Thätigkeit iſt und das Betrachten des Schönen, welches die Kunſt erſchafft und verwirklicht. Denn der Künſtler iſt Schöpfer, und die Kunſt ſchafft organiſch bildend wie die Natur, aber nicht wie ſie bewuſstlos, ſondern mit Bewuſstſein. Nicht das Einzelne und Beſondere des zufälligen Seins, ſondern das Bleibende und Weſentliche, das Allgemeine, die Idee, welche ſich in dem Beſonderen Daſein giebt, ſie iſt es, welche in dem Künſtler wirkſam iſt und in ſeinem Werke als die belebende Seele das Ganze von innen heraus geſtaltet. Der Künſtler iſt Herrſcher

über das Einzelne und Beſondere, und dieſes iſt für ihn nur das Material, über welches er ſchöpferiſch frei gebietet, um in dem harmoniſch gegliederten, von der Idee der Schönheit beſeelten Kunſtwerke das Vollkommene darzuſtellen, welches eben ſo ſchwer zu erreichen iſt im Gebiete der Schönheit und Kunſt, wie die Tugend im Gebiete der praktiſchen Thätigkeit.

So dachte der Schöpfer und Vollender der helleniſchen Aeſthetik über Werth und Würde der Kunſt und des künſtleriſchen Schaffens. Und das Volk, dem er angehörte, deſſen verkörpertes Selbſtbewuſtſein dieſer gröſste aller Denker darſtellt, es ſollte gering gedacht haben von den Genien, denen ein Gott die Gabe ſolchen künſtleriſchen Schaffens verliehen? Er ſollte die Künſtler gering geachtet haben im Leben, deren ſchöpferiſche Thätigkeit ihm ſein Leben erſt lebenswerth machte? Dies Volk, das einen Gott ſich erſchuf, der ſelbſt ein Dichter und Muſiker, und einen anderen, der der erſte war aller bildenden Künſtler, dies Volk, das den Urſprung der Kunſt an die verehrte Heroengeſtalt ſeines Dädalos knüpfte und dem »Erfinder der Kunſt« faſt göttliche Ehre erwies, dies Volk, das den Schöpfer der Antigone aus Dankbarkeit für den ihm durch das herrliche Kunſtwerk gewährten Genuſs zum Feldherrn erwählte, das ſeinen groſsen Künſtlern neben ſeinen Staatsmännern und Kriegshelden, Philoſophen und Dichtern Statuen errichtete, das dem Phidias erlaubte, auf das Kunſtwerk aller Kunſtwerke, auf das Bildniſs des olympiſchen Jupiter, die ſtolze Inſchrift zu ſetzen: »Phidias, Charmides' Sohn, der Athener, hat mich geſchaffen!« — dies Volk, dem es nicht zu viel Ehre ſchien, an geheiligten Stätten neben den Bildſäulen ſeiner Götter die Bildniſſe der Meiſter aufzurichten, deren Kunſt jene ins Leben gerufen hatte: dies Volk ſoll ein erniedrigendes Vorurtheil gehegt haben gegen den Stand und Beruf ſeiner Künſtler? Nimmermehr!

Allerdings erſcheint auch die Kunſt und mit ihr der Künſtler im antiken Leben in gewiſſer Weiſe dienend den höheren Zwecken des Staates und der Religion, dienend dem groſsen Lebenskunſtwerke der ganzen Koinonie, des ganzen einheitlichen Vereines freier Menſchen und Bürger. Aber nicht anders und nicht mehr, wie auch jede andere Kraft und Thätigkeit des Leibes und der Seele dieſem Ganzen dienend und geweiht war. Und eben ſo iſt es neben dem höchſten Begriffe, den das gebildete Hellenenthum von der Kunſt hegte, im Weſen dieſes Volkes begründet, daſs es einen Unterſchied machte zwiſchen der Thätigkeit des frei ſchaffenden, des ſchöpferiſchen Künſtlers, und zwiſchen dem Thun des ſklaviſch an einen äuſserlichen Zweck gebundenen und dieſem um Lohn dienenden Handwerkers. Aber auch noch einen anderen Unterſchied machte es unter den Künſten und den Künſtlern ſelbſt, einen Unterſchied, der auf das Allerinnigſte zuſammenhängt mit der geſammten antik-helleniſchen Lebensanſchauung. Jede niedere Körperanſtrengung, jede Beſchäftigung, jedes Thun, zu welchem vorzugsweiſe der Leib und ſeine Kraft als phyſiſches Mittel benutzt wird, galt dem Hellenen als unwürdig eines freien Mannes, eines helleniſchen Vollbürgers. »Die niedrigſten Thätigkeiten,« ſagt Ariſtoteles, »ſind die, bei welchen der Körper am meiſten mitgenommen wird, wie die verächtlichſten die ſind, welche die geringſte innere Tüchtigkeit erfordern.« Dies gilt, wie er ausdrücklich hinzufügt, auch von der Thätigkeit des Künſtlers und des Handwerkers. Darnach ſtuft ſich die Schätzung ab, in welcher die Kunſtthätigkeiten und die, welche ſie üben, für das helleniſche Bewuſstſein ſtehen. Obenan rangirt darnach der Dichter, deſſen Material das körperloſe Wort iſt und der Gedanke, die Empfindung, die es ausdrückt. Ein Aeſchylus und Sophokles, Euripides, Pindar und Ariſtophanes waren fürſtengleiche Männer, den Angeſehenſten gleich in ihrem Volke und Staate, den Beſten befreundet.

In der bauenden und bildenden Kunſt iſt es, wie in der

Ausübung der Muſik, wieder nur das Mehr oder Minder der rein körperlichen Thätigkeit, welches den Künſtler von dem Kunſthandwerker, den erfindenden Schöpfer von dem handwerkenden Macher, dem Banauſos, unterſcheidet. »Nicht die Handwerker und Steinmetzen, welche den Riſs ausgeführt haben, ſind die Erbauer des Tempels, ſondern dem Baumeiſter, der den Plan erſann, gehört ſchlechthin,« wie Ariſtoteles ſagt, »das Werk und ſeine Ehre; denn wie die denkende Vernunft die Werkmeiſterin der Tugend iſt, ſo iſt der Baumeiſter die denkende Vernunft, die das Kunſtwerk erſchafft.« Und wie der griechiſche Denker das muſikaliſche Virtuoſenthum für die Jugenderziehung der Staatsbürger verwirft, weil die Erwerbung ſolcher Virtuoſität Leib und Seele ſchwächt und ungeſchickt macht zu den Verrichtungen eines freien helleniſchen Bürgers, ſo verliert nach ſeinem Urtheile jede Uebung einer Thätigkeit an Werth und Ehre für den ganzen und vollkommenen Menſchen, die den, welcher ſie übt, allzuſehr an die Materie bindet und ihn zwingt, im Kampfe mit ihrer Ueberwältigung ſich allzuſehr abzuarbeiten. Solche Arbeit war, nach der Anſicht des ganzen Alterthums, Sache nicht des freien Mannes, ſondern deſſen, der ihm ſein freies Daſein möglich machte, des Sklaven. Und dem Sklaven zunächſt, der das Werkzeug eines einzelnen Anderen iſt, für den er die Nothwendigkeiten des Lebens beſchafft, ſteht der Tagearbeiter und Handwerker, der ſitzende beſonders, der »Banaufos«, wie ihn die Griechen nannten, der um Lohn arbeitet für die äuſseren Bedürfniſſe des Allgemeinen. Die Kunſt war Ehrenſache des Freien, das Handwerk und die Körperarbeit Lebensbürde des Knechtes oder des Einfaſſen, des banauſiſchen Tagwerkers. Aber wenngleich kein vollfreier Mann, und nach Ariſtoteles' innigſter Ueberzeugung, auch nicht berechtigt, Vollbürger zu ſein im beſten Staate, in der wahren demokratiſchen Politeia, iſt der freie Handwerker doch lange noch kein Sklave. Denn er wählt ſeinen Beruf nach eigenem Entſchluſs und übt ihn

nicht für einen Herren als deſſen Höriger, ſondern als freier Menſch für Alle *).

Auch liegt das Unwürdige des »Banauſiſchen« nicht etwa im Handwerke allein, oder auch nur in ihm ſelbſt überhaupt, ſondern in ſeinen Folgen, in der Wirkung auf den ſittlichen und geiſtigen Zuſtand des ganzen Menſchen. Und in dieſer Beziehung iſt nach Ariſtoteles' Anſicht jede Thätigkeit, jede Kunſt, ja ſelbſt jede Wiſſenſchaft für eine unwürdige, niedrige, banauſiſche zu achten, wenn ſie von der Art iſt, oder wenn ſie ſo geübt wird, daſs ſie den Menſchen an ſeiner ἀρετή, an ſeiner Geſammttugend und Tüchtigkeit ſchädigt und ihn dadurch behindert an der Erfüllung ſeines Berufes und ſeiner Beſtimmung: ein freier, ſchöner, an Leib und Seele kräftiger und tüchtiger Menſch und Bürger zu ſein. Ich will die Stelle des Ariſtoteles ganz mittheilen, weil ſie beherzigenswerth iſt für unſer durch banauſiſche Uebung ſo mancher Wiſſenſchaft und Kunſt, durch die Hetzjagd der Examina und durch die Schul- und Wiſſenſchaftszüchterei an Leib und Seele vielfach verkrüppeltes Geſchlecht. »Die Thätigkeiten,« ſagt der griechiſche Weiſe, »zerfallen in ſolche, die einem Freien wohl anſtehen, und ſolche, die ihm nicht geziemen. Offenbar alſo dürfen unter den nützlichen nur ſolche Beſchäftigungen getrieben werden« (nämlich von dem zum Staatsbürger auszubildenden freien helleniſchen Knaben und Jünglinge), »die den, welcher ſie treibt, nicht zu einem Handwerker (Banauſos) machen und an ſeiner leiblichen und geiſtigen Menſchenwürde ſchädigen. Für ſolche den Menſchen erniedrigende Beſchäftigung iſt aber jede Thätigkeit, iſt jede Kunſt und jede Wiſſenſchaft (genauer: »jedes Lernen einer Wiſſenſchaft«) zu achten, ſobald ſie den Leib oder die Seele oder das Denkvermögen der Freien untüchtig machen zum würdigen Genuſſe des Daſeins und zu den verſchiedenen Beſchäftigungen der ihnen eigenthümlichen Tu-

*) Ariſtoteles Politik III, Cap. 3, S. 62.

gend, will ſagen: zu ihrer vollkommenen Tüchtigkeit als Menſchen und Bürger. Darum nennen wir auch alle die Künſte und Fertigkeiten, die eine Verſchlechterung des geſunden, harmoniſchen Körperzuſtandes zur Folge haben, eben ſo gut banauſiſche (niedrige), wie die Verrichtungen des niedrigen Tagelöhners. Denn ſie machen das Denken und die Denkart des Menſchen unfrei und kümmerlich.« — Was würde der gröſste aller helleniſchen Denker wohl zu ſo manchen unſerer an Leib und Seele zerdrückten und verkrümmten, weltfremden, vor dem bloſsen Gedanken an Bewährung der wahren Menſchentüchtigkeit durch praktiſche Theilnahme am Staatsleben zurückſchaudernden Stubengelehrten und Wiſſenſchaftsmännern ſagen, er, »der Meiſter der Gelehrten,« *il maestro di color'che sanno,* wie ihn Dante nennt, der Virtuoſe des Fleiſses und der wiſſenſchaftlichen Arbeit, und doch zugleich ein ganzer, voller, an Leib und Seele geſunder Mann, ſeiner ſelbſt eben ſo gewiſs und ſicher im freien Athen wie an den Höfen der Fürſten, der Freund des groſsen macedoniſchen Philipp und der Erzieher ſeines gröſseren Sohnes, des Heldenköniges, des Achilles der hiſtoriſchen Zeit der Hellenen! Gewiſs er würde in ſeinem Sinne an einem tüchtigen, geiſtesfriſchen Handwerker unſerer Tage mehr Freude haben, und in ihm mehr einen »Freien und Edlen,« mehr eine Verwirklichung der ächten Tüchtigkeit und Tugend menſchlicher Natur erkennen, als an manchem verkümmerten Profeſſor des Alterthums.

Und dieſe ſelbe Anſicht finden wir in der griechiſchen Menſchheit als die herrſchende noch beinahe ein halbes Jahrtauſend ſpäter, als längſt die Blüthe des freien helleniſchen Staaten- und Bürgerthums gebrochen und dem auserwählten Lieblingsvolke der Götter, welchem über die Barbaren zu herrſchen als ſein angeborenes Recht galt, längſt ſchon das Joch römiſcher Knechtſchaft über den ſtolzen Nacken geworfen war. In jenen Tagen der zweiten Hälfte des nachchriſtlichen zweiten Jahrhunderts, wo unter Hadrian und

Marc Aurel die helleniſche Kunſt eine kurze, aber ſchöne Nachblüthe trieb, unterſchied der fein gebildete Philoſoph und Arzt Galen, ein Grieche aus Kleinaſien, der Ariſtoteles ſeiner Zeit, ganz der Ariſtoteliſchen Anſicht gemäſs die edle, freie, ſchöpferiſche Kunſt des Bildhauers und Malers von dem banauſiſchen Handwerk und ſeiner rein äuſserlichen Kunſtfertigkeit.

»Einige Künſte,« ſagt er, »ſind geiſtige, gedankenmäſsige und erhabene, andere dagegen haben leicht etwas Verächtliches, Niedriges an ſich, und zwar wegen der mit ihnen verbundenen Abarbeitung des Körpers, weshalb man ſie auch banauſiſche und handarbeiteriſche nennt.« Und zu den erſteren, unter denen er die einzelnen Wiſſenſchaften, die Arzneikunde und Rhetorik, die Muſik, Mathematik, Aſtronomie und andere aufzählt — (die Arzneikunde voran, denn ſie war ja ſeine Wiſſenſchaft!) — könne man auch ſehr wohl die Bildhauerei und Malerkunſt rechnen. »Denn wenn dieſe Künſtler auch ihre Thätigkeit mittelſt der Hände verrichten, ſo bedarf es zur Ausübung ihrer Kunſt doch nicht eigentlich körperlicher Kraft, wie ſie ein Jüngling hat.« Das ſteht ſchon ganz nahe jenem Leſſing'ſchen Worte von dem Rafael, der auch ohne Hände geboren das gröſste Malergenie geweſen ſein würde.

Ich muſs hier eine Bemerkung einſchalten. Man hat nämlich, wie wir ſahen, darauf hingewieſen, »daſs den Alten ſogar der ſcharfe Gegenſatz gefehlt habe, welchen die Neueren durch Kunſt und Handwerk ausdrücken,« und hat daran die Behauptung geknüpft: »daſs der griechiſche Künſtler ſeiner bürgerlichen Stellung nach immer weſentlich als Handwerker, *δημιουργός* oder *χειρῶναξ*, betrachtet wäre.« Aber beide Behauptungen ſind gleich unrichtig. Allerdings haben die Griechen ihr Wort *τέχνη*, Kunſt, namentlich im Pluralis auch vom Handwerk und ſeinen einzelnen Zweigen gebraucht, auch wohl hier und da einen beſonders geſchickten Handwerker einen Künſtler (Technites) genannt; aber nicht anders,

wie wir, und nicht wir Deutſche allein, dies auch zuweilen thun, wenn wir im gemeinen Sprachgebrauche von der Uhrmacherkunſt, der Tiſchlerkunſt und ähnlichen reden, oder wenn der Vater von ſeinem Knaben, den er zu einem Anſtreicher in die Lehre gegeben, ſagt, daſs er die Malerkunſt erlerne. Das Volk folgt hier dem richtigen Inſtincte, der in dem Worte Kunſt jede Geſchicklichkeit als ein vorzugsweiſes »Können« bezeichnet. Gerade ſo die Griechen. Ihr Wort »Techne« ſtammt ab von Tekein, welches Schaffen, Erzeugen, Hervorbringen bedeutet. »Schaffen« aber nennt noch heute der Handwerker auch ſein Arbeiten, wenn er fleiſsig »ſchafft« an ſeinem Werke. Allein wenn auch jenes zeitweilige Zuſammenflieſsen der Unterſchiede in der ſprachlichen Bezeichnung hier wie dort eine Thatsache iſt, ſo ſtehen darum doch die begrifflichen Unterſchiede von Kunſt und Handwerk nicht minder feſt im helleniſchen Alterthum als in der modernen Zeit. Wo Ariſtoteles, wo das gebildete Alterthum über die Kunſt als Kunſt ſpricht, da iſt eben die Kunſt gemeint, welche das Schöne ſchafft, indem ſie der Idee Daſein und Wirklichkeit giebt; und es fällt weder dem Ariſtoteles noch irgend einem gebildeten Hellenen ein, zu den einzelnen Künſten, in welche ſich die Kunſt zerlegt, alſo zur Muſik und Poeſie, zu den bildenden Künſten und zur Orcheſtik, etwa auch die Töpferkunſt und die Schuſterei zu rechnen. Was einzig übrig bleibt von dieſer vermeintlichen Unterſchiedsloſigkeit des Künſtlers und des Handwerkers im Bewuſstſein und in der Schätzung des Alterthums, das iſt etwas ſehr Vernünftiges. Es iſt zunächſt die Beſcheidenheit der Kunſt, welche ſich ihres äuſserlichen Urſprunges aus dem Handwerke erinnert, die Treue, welche dieſen goldenen Boden der Technik fleiſsig anbaut; es iſt endlich jene Anſicht, die das ganze helleniſche und das antike Leben überhaupt durchdrang, daſs auch das Handwerk berufen ſei, zum Schmucke des Lebens durch die Verwirklichung des Schönen beizutragen; die Anſicht, aus der jener Schönheitsſinn hervorging,

der auch das unſcheinbarſte und geringſte Geräth des täglichen Bedürfniſſes durch einen Strahl der ewigen Schönheitsſonne verklären und in ſeiner Sphäre auch den geringen Handwerker ſein Werk zu einer Art von Kunſtwerk bilden hieſs. Lange genug, ja in gewiſſem Sinne während der ganzen Dauer ihres Beſtehens, waren Handwerk und Kunſt eng verbunden geweſen, und Ehre gewann in Athen wie in anderen Staaten auch der geſchickte Handwerker, der durch das Beſtreben, fein und bedeutſam zu arbeiten, ſein Thun zur Kunſt erhob. Auch kennen wir gar manche der berühmteſten alten Künſtler, die aus dem Handwerke ſelbſt hervorgegangen ſind, wie z. B. Lyſippos, der ein Erzarbeiter war, und der groſse Maler Protogenes, der als Schiffsanſtreicher begann, und ebenſo die Maler Heraklides und Erigonus. Das iſt dieſelbe Anſicht, dieſelbe Geſinnung, die auch in der Blüthezeit italieniſcher Kunſt am Ausgange des Mittelalters den Maler einen »Meiſter,« ſeine Schüler ſeine »Geſellen« und ſein Atelier ſeine »Werkſtatt« nannte, weil damals eben alle Thätigkeiten des Gewerkes, wie im Alterthum, eng mit der Kunſt verbunden und von ihrem Geiſte durchdrungen waren. Jene Kunſtbrüderſchaften, welche faſt in allen groſsen Städten Italiens ſeit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts ſich bildeten, umſchloſſen auſser den Malern und Bildhauern auch die ſämmtlichen Handwerker, deren Beſchäftigung in irgend einem Bezuge ſtand zu der höchſten Kunſtthätigkeit der eigentlichen Künſtler. Es gehörten zu denſelben unter Anderem die Vergolder, welche für die Bilder den Goldgrund, die Heiligenſcheine und die Metallzierrathen der Gewänder beſorgten, die Holzarbeiter, welche die Tafeln der Bilder, die Tiſchler und Holzſchnitzer, welche die mit Malereien zu ſchmückenden Brautkiſten verfertigten. Auch die Sprache bezeugte, wie wir ſahen, dieſe Gemeinſchaft. Und obſchon es ſicher keinem der genannten Handwerker einfiel, ſich einem Giotto oder Pietro Perugino, einem Rafael, Lionardo da Vinci und Michelangelo als Künſtler gleich zu

ſtellen, oder dem Publicum, den einen eben ſo hoch wie den anderen zu ehren, ſo theilte doch Rafael den Ehrennamen »Meiſter« mit jedem tüchtigen Handwerker, und die Stätte, wo ein Lionardo da Vinci oder Michelangelo ihre ewigen Werke ſchufen, hieſs eben ſo gut *bottegha*, wie die Arbeitsſtätte ihrer Schreiner und Vergolder. Der groſse Albrecht Dürer war ein Goldſchmied wie Benvenuto Cellini, und der herrliche Peter Viſcher ſtellte ſich unter den zwölf Apoſteln des Sebaldusgrabes, ſeines Meiſterwerkes, nicht anders dar, als in der Geſtalt eines ſchlichten Handwerksmeiſters, in Werkeltagwams und Schurzfell, das Werkzeug in der Hand.

Erſt dem Aftergeſchmacke einer geſunkenen Kunſt und Bildung war es vorbehalten, hierin etwas Anſtöſsiges zu finden, und es iſt ſehr charakteriſtiſch, wenn der italieniſche Geſchichtſchreiber der Kunſt, wenn Lanzi, der Sohn des kunſtgeſunkenen achtzehnten Jahrhunderts, die erwähnten Dinge mit dem entſchuldigenden Zuſatze erzählt: das ſeien freilich Spuren eines noch rohen Zeitalters *(rozzo secolo)*, welches für die Vornehmheit der Kunſt noch keinen Sinn gehabt und die ihr gebührenden Unterſcheidungen noch nicht gemacht habe. »Jetzt,« ſagt er triumphirend von ſeinem gebildeten Zeitalter, »nennen wir die Maler Profeſſoren und ihre Werkſtätten Studien.« Eine wunderbare Naivetät in dem Munde eines Kunſthiſtorikers, der in demſelben Athem erzählt, daſs das von ihm roh genannte Zeitalter die Lionardo und Michelangelo, die Rafael und Tizian emporblühen ſah, denen ſein gebildetes Profeſſorenzeitalter nur etwa ſeine Mengs und Hackert gegenüberzuſtellen hat *).

Auch im helleniſchen Alterthum war das Handwerk ein rühmliches Geſchäft, das keinen freien Bürger verunehrte. Bei Homer ſieht man überall, wie die ſinnig geübte Thätigkeit des Handwerkers hochgeehrt ward. Der geſchickte Goldſchmied, der für den König Neſtor die Hörner des Opfer-

*) Vergl. Ein Jahr in Italien III, S. 257. Geſ. W. XIII.

ſtieres vergoldet, der trefflichſte der Lederarbeiter, welcher den groſsen Schild des Ajax verfertigt hatte, werden ſogar werth gehalten, mit Namen genannt zu werden. Und erſcheinen nicht in jenen heroiſchen Zeiten die Könige und Königsfrauen ſelbſt mit edlem Handwerk beſchäftigt? Odyſſeus zimmert ſich ſelbſt ſein Bettgeſtell, und Penelope und Nauſikaa ſind geſchickte Weberinnen, wie viele andere fürſtliche Frauen. Götter und Göttinen ſind Schutzherren und Schirmerinnen des Handwerkes, Hephäſtos der Schmiede, Pallas der Weber und Zimmerer, Prometheus der Töpfergilde, ja der Gott Hephäſtos hält es nicht für zu gering, wie wir bei Homer leſen, ein Werk des Dädalos nachzuahmen. Und ſehen wir denn nicht überhaupt Kunſt und Kunſthandwerk der Hellenen in den urälteſten Zeiten auf das Engſte verknüpft mit Religion und Cultus, als deren Diener gleichſam die Künſtler erſcheinen? Wird nicht durch die Sage, welche den Thonbildner Prometheus den erſten Mann, den göttlichen Erzkünſtler Hephäſtos das erſte Weib erſchaffen liefs, die früheſte Anwendung der Bildformerei als ein heiliges Werk gefeiert? Und nannten nicht die Sagen der älteſten Pflanzſtätten der Kunſt in Hellas mit dankbarem Stolze die Namen der erſten groſsen Meiſter, welche gleichſam als Heroen an der Spitze der Kunſtanfänge ſtehen, wie Dädalos zu Athen, Prometheus in dem kunſtreichen Sikyon, Epeios, der Zimmerer des trojaniſchen Pferdes, in Argos und Smilis in Aegina?

Doch kehren wir zurück zur hiſtoriſchen Zeit der Hellenen. Allerdings haben ſie im gewöhnlichen Leben zuweilen den Handwerker Künſtler genannt, aber nie einen wirklichen Künſtler einen Handwerker. Es iſt ſchlimm, daſs wir dies dem gelehrten Philologen ſagen müſſen, an deſſen unrichtiger Auffaſſung des Verhältniſſes der Hellenen zu ihren Künſtlern wir unſere Entwickelung des wahren Sachverhaltes geknüpft haben. Aber es iſt nicht anders.

Phidias und Polygnot ſind allerdings Demiurgen nach der

griechiſchen Sprachbezeichnung, und Demiurgen werden auch die Handwerker benannt. Aber nie iſt es einem gebildeten Alten eingefallen, jene Künſtler und ihres Gleichen mit der Bezeichnung zu benennen, welche vorzugsweiſe, ja genau genommen ausſchlieſslich, nur den Handwerkern als ſolchen zukommt, welche im Alterthum überdies meiſt Unfreie und Sklaven waren. Dieſe Bezeichnung iſt Cheironax. Ein Cheironax heiſst wörtlich Einer, der ſeine Hände in der Gewalt hat und zu brauchen verſteht. Dies iſt der Handwerker, wie wir ihn auffaſſen, im Gegenſatz zum Künſtler. Und dies iſt zugleich der Handwerker, den Herodot in der bekannten claſſiſchen Stelle über die Miſsachtung des Handwerkerſtandes bei den Aegyptern und anderen Völkern im Auge hat, eine Miſsachtung die, wie er ſagt (II, 167), ſich nicht nur »bei den Thrakern, Scythen, Perſern, Lydern und faſt allen Barbaren,« ſondern auch bei den Hellenen, und zwar vorzugsweiſe bei den Lakedämoniern finde, während er zugleich hinzufügt, daſs in dem gewerbreichen und gewerbfleiſsigen Korinth, der Handwerkerſtand weniger miſsachtet ſei. Anders verhält es ſich mit dem Worte Demiurgos. Dies Wort bedeutet ſeinem Urſprunge nach einen Menſchen, der für das Allgemeine, für das Volk (Demos) Schönes, Gutes und Nützliches ſchafft und arbeitet. Es hat alſo eine unendlich weitere, umfaſſendere Bedeutung, als das erſtgenannte. Darum heiſsen ſchon bei Homer nicht nur die Zimmerleute, ſondern auch die Herolde, Aerzte und Wahrſager, ja ſogar die Sänger und Dichter Demiurgen (δημιοεργοί). Dieſe umfaſſende Bedeutung blieb in Kraft, ja ſie dehnte ſich noch weiter aus mit dem Wachſen der republicaniſchen Freiheit bei den Griechen. In der Blüthezeit des helleniſchen Lebens bezeichnete man mit dieſem Ausdrucke alle Menſchen und alle Thätigkeiten, welche für das Leben des Allgemeinen, des Volkes, das Nützliche und Nothwendige, oder das Gute und Schöne wirkten und ſchafften. Der Baumeiſter, der dem Griechen ſeine Tempel errichtete, der Bild-

hauer, der ihm ſeine Götter und Heroen zu leiblichem Daſein erſchuf, der Maler, der die groſsen Thaten ſeiner Helden, die ſiegreichen Kämpfe der Ahnen oder der Gegenwart in Farben verherrlicht vor die Augen ſtellte, der Sänger und Muſiker, der ihm Herz und Sinn durch ſeines Geſanges und Spieles Kunſt entzückte, ſie alle hieſsen dem Griechen Demiurgoi. Und weit gefehlt, daſs dieſes Wort an und für ſich einen gemeinen und verächtlichen Nebenbegriff gehabt hätte, brauchte es der Grieche ſelbſt zur Bezeichnung derjenigen Thätigkeit, welche in ſeinen Augen, in den Augen des politiſchen Menſchen, des freien helleniſchen Staatsbürgers, die höchſte war, und die höchſte Ehre gab: zur Bezeichnung der Thätigkeit des Staatsmannes. Denn nicht nur bei den doriſchen Griechen in Sparta allein, ſondern auch in vielen anderen Staaten hieſsen die höchſten Regierungsbehörden Demiurgen, ihr Thun Demiurgie, d. h. Arbeit für das Wohl des Allgemeinen. Ja ſelbſt die Gottheit mit dieſem Worte zu bezeichnen, trugen die griechiſchen Philoſophen kein Bedenken, und der Schöpfer, Erhalter und Regierer dieſes groſsen Gesammtkunſtwerkes, Weltall, Kosmos genannt, führt bei ihnen den Namen eines Demiurgos der Welt (*δημιουργὸς τοῦ κόσμου*). Daneben freilich galt daſſelbe Wort auch als Bezeichnung nicht nur jedes nützlichen Geſchäftes, jedes Handwerkes und Gewerbes, deſſen Thätigkeit das Allgemeine nicht entbehren konnte, — vom Arzte herab bis zum Brot- und Kuchenbäcker; ſondern auch die öffentlichen Mädchen, welche ihres Leibes Genuſs für Geld gewährten, führten dieſes Prädicat. Denn ihr Gewerbe erſchien dem Griechen, wenn immer als ein verächtliches für eine freigeborne Bürgerin, doch als ein nothwendiges für das allgemeine Leben und er ſcheute ſich nicht, vielmehr war er gerecht genug, dies auch durch das Wort auszuſprechen, mit dem er das Gewerbe ſelbſt dieſer unglückſeligen Claſſe menſchlicher Weſen bezeichnete.

Wir ſehen alſo: nicht in dem Worte, nicht in dem Na-

men Demiurgos an und für ſich liegt das Herabſetzende, das Verächtliche oder doch Geringſchätzende; ſondern darauf kommt es an, wer es iſt, der dieſen Namen führt, und welcher Art die Thätigkeit, die damit bezeichnet wird. Und ſo läſst es ſich denn auch durch die unwiderſprechlichſten, äuſseren und inneren Gründe und Zeugniſſe beweiſen, daſs der Künſtler nicht darum verächtlich oder geringſchätzig angeſehen wurde, weil ſeine Thätigkeit eine demiurgiſche, d. h. dem Volksbedürfniſſe geweihte, weil er ſelbſt ein Demiurgos war, ſondern nur dann und nur darum, wenn er eben ein ſchlechter Demiurgos, ein mittelmäſsiger oder unbegabter und ungeſchickter Künſtler war. Es läſst ſich beweiſen, daſs der Stand des Künſtlers, daſs der Künſtler, der in Wahrheit dieſen Namen verdiente, ſich im ganzen helleniſchen Alterthume einer bürgerlichen Achtung und Schätzung, einer Verehrung und begeiſterten Bewunderung ſeines Volkes erfreute, von welcher die neueren Zeiten zum Theil noch weit entfernt ſind. Dieſer Beweis iſt, wie ich meine, zu einem Theile bereits im Bisherigen geführt worden. Wir wollen ihn jetzt vervollſtändigen.

Wir haben vernommen, wie das Hellenenthum in den höchſten Spitzen ſeiner Bildung über die Würde der Kunſt dachte. Neben Ariſtoteles, deſſen Anſichten wir bereits mitgetheilt, ſteht Plato, ſein groſser Lehrer. Plato iſt doctrinärer Idealiſt. Er findet als politiſcher Denker in der Wirklichkeit des Staatslebens nirgends das entſprechende Abbild der Idee, die er von einem vollkommenen Staate und Staatsleben in ſich trug. So iſt er eigentlich mit allem Beſtehenden unzufrieden und darum auch mit der wirklichen, real vorhandenen, bildenden Kunſt und den Künſtlern ſeiner Zeit. Denn auch ſie verwirklichen nicht alle, und nicht in allen ihren Werken die hohe ſittliche Idee des Guten, welche er als unzertrennlich verbunden mit der Schönheitsidee in dem Begriffe der »Kalokagathie«, der ſittlich vollendeten und ſittlich veredelnd auf den Menſchen wirkenden Schönheit, vor Augen hat. Die-

ſer radicalſte Idealiſt, den die Geſchichte der Menſchheit kennt, ging in vollem Glauben von der Ueberzeugung aus, daſs es möglich ſein müſſe, vom Idealismus aus die wirkliche Welt zu reformiren, und er war kühn genug, alle Conſequenzen dieſer Anſicht mit einer Ehrlichkeit zu ziehen, die ihn heute für alle Staatsanwalte des europäiſchen Feſtlandes anklagereif machen würde. So war er auch radical in Sachen der Kunſt. Alles, was in der Kunſt und ihren Werken der Idee, ſeinem Begriffe von der ſittlichen Schönheit nicht völlig entſpricht, das verwirft er ſchonungslos als ächter Doctrinär, weit nachſtehend an praktiſcher Weisheit ſeinem groſsen Schüler Ariſtoteles, der, wie überall, ſo auch in ſeinem Denken und Urtheilen über die Kunſt immer das Ganze der lebendigen Wirklichkeit und des realen Daſeins zur Grundlage ſeines Philoſophirens macht. Aber Plato iſt darum nicht blind gegen die groſsen künſtleriſchen Genien ſeiner Zeit und ſeines Volkes. Ueberall, wo er ihrer namentlich gedenkt — und wir begegnen in ſeinen Werken auſser Phidias und Polyklet, auch den Bildhauern und Malern Leochares, Polygnotus, Aglaophon, Zeuxippus und Ariſtophon —, da geſchieht es mit Achtung vor ihrer Kunſt und Begabung. Aber freilich in ſeinem Idealſtaate, da bedarf ſein moraliſcher Rigorismus einer lediglich von moraliſcher Tendenz beſtimmten Kunſt und ſittlich untadliger Kunſtwerke, wie ſie ihm die Wirklichkeit des Lebens ſelbſt damals nicht bot und nicht bieten konnte. Darum ſollen in ſeiner Muſterrepublik nicht nur die Dichter ſtreng auf das Gebiet des Moraliſchen und ſittlich Guten beſchränkt ſein, oder ſonſt überhaupt »gar nicht dichten dürfen,« ſondern er dehnt dieſen Rigorismus der abſtracten Tugendidee auch auf die bildenden Künſte aus. In ſeinem Staate ſoll kein Künſtler ein Werk ſchaffen dürfen, kein Bauwerk, kein Gemälde, kein Werk der plaſtiſchen Kunſt, der nicht im Stande iſt, in jedem Werke, ſelbſt in dem geringſten Genrebilde, die Hoheit der ſittlichen Idee auszudrücken, oder doch Alles fernzuhalten, woraus

irgend ein Anſtoſs, eine Gefahr für die ſtrenge öffentliche Moral und Tugendzucht ſeiner philoſophiſchen Idealrepublik erwachſen könnte!

Daſs ſich mit ſolchem Rigorismus kein tanzender Faun, keine Bacchantin, kein trunkener Silen, keine Genuſs athmende, nackte Venusgeſtalt und dergleichen verträgt, und daſs durch ſolche einſeitige Moralästhetik nicht blos über die Darſtellung gemeiner Unſittlichkeit und verwerflicher Lüſternheit, ſondern auch über eine ganze Welt unbefangener und harmloſer Kunſtgeſtaltung der doctrinäre Stab gebrochen wird, das freilich leuchtet Jedem von ſelbſt ein. Und nie iſt der Idealismus in ſeiner um die Wirklichkeit unbekümmerten Naivetät je wieder ſo unſterblicher Lächerlichkeit überwieſen worden, als der helleniſche Kunſtphiloſoph und ſein radicaler Idealismus von der lebendigen Wirklichkeit der Kunſtgeſchichte ſeines Volkes. Aber dabei darf doch der eigentliche Kern jenes Gedankens, das Ewigwahre in demſelben nicht überſehen, es darf nicht auſser Acht gelaſſen werden, daſs Methode iſt in jenem ſcheinbaren Wahnſinn des göttlichen Idealiſten, der nur einen einzigen Schritt weiter zu thun hatte, um zur Wahrheit ſeines eigentlichen Gedankens zu gelangen, die zu finden die Menſchheit dritthalbtauſend Jahre brauchte, zu jener Wahrheit: daſs jedes ächte und vollendete Kunſtwerk immer auch zugleich eine ſittlich bildende, den Menſchen und ſein Empfinden veredelnde und reinigende Kraft und Wirkung übt, auch ohne daſs der Dichter, der Bildhauer, der Architekt oder Maler bei ihrem Schaffen mit Bewuſstſein auf eine ſolche Wirkung ausgehen oder ihre Stoffe und Vorwürfe darnach beſtimmen und wählen. Es ſind die Geiſteshelden unſeres Volkes, die Winckelmann und Leſſing, die Schiller, Goethe und Hegel, die dieſen letzten Schritt gethan, die uns gelehrt haben, die Kunſt in ihrem letzten und höchſten Begriffe zu erfaſſen. Und dieſe Genien — woher anders ſchöpften ſie ſelber dieſen Begriff, als aus den trümmerhaften Reſten der helleniſchen

Kunſt, an deren Anſchauen ſie ihre Seele genährt und gelabt und ihren Geiſt ausgeweitet hatten zum Erfaſſen des Gedankens der harmoniſchen Einheit des Guten und Schönen?

Und jetzt von den griechiſchen Weiſen und Denkern, von Plato und Ariſtoteles zu dem Volke, das dieſe Denker und Weiſen aus ſich hervorbrachte, zu dem Volke der Hellenen ſelbſt und ſeiner Anſchauung von den Künſtlern.

»Die helleniſchen Bürger von Kroton« — ſo erzählt der feinſinnige, mitten unter ſeinem rauhen Volke von einem Hauche griechiſchen Geiſtes berührte Römer Cicero, — »die Bürger von Kroton, in der Blüthezeit ihrer Herrlichkeit, mächtig, reich und gebildet vor allen italiſchen Griechen, faſsten einſt den Beſchluſs, den Tempel ihrer Hauptgottheit, der Juno, mit Meiſterwerken der Malerei auszuſchmücken. So beriefen ſie denn zu dieſem Ende unter Anerbietungen groſsen Lohnes den Herakleoten Zeuxis, der damals allgemein für den gröſsten Maler ſeiner Zeit geachtet wurde. Dieſer malte denn auch mehrere Gemälde, von denen ſich ein Theil, geſchützt durch des Tempels Heiligkeit, bis auf unſere Zeiten erhalten hat. Und um in einem ſtummen Bilde die höchſte weibliche Schönheit darzuſtellen, ſagte er den Krotoniaten, daſs er eine Helena malen wolle, was denn dieſe, die gar oft vernommen hatten, daſs der Künſtler in der Darſtellung weiblicher Leibesſchönheit alle anderen Maler weit übertreffe, mit Freuden annahmen. Sie dachten nämlich, wenn er in dem Genre, das ſeine Hauptſtärke war, etwas ganz Vollkommenes geſchaffen haben würde, ſo würde er das herrliche Meiſterwerk ihnen für jenen Tempel belaſſen. Dieſe Hoffnung täuſchte ſie denn auch in der Hauptſache nicht. Zeuxis fragte ſie nämlich ſogleich, was ſie denn an ſchönen Jungfrauen beſäſsen. Da führten ſie ihn alsbald in die Ringſchule und zeigten ihm viele Jünglinge von herrlicher Schönheit; denn es gab eine Zeit, wo die Krotoniaten an Leibeskraft und Schöne bei Weitem die Erſten waren und wo ihre Kämpfer aus den gymniſchen Feſtſpielen und Wettkämpfen die ehren-

vollſten Siegespreiſe hochbelobt mit nach Hauſe brachten. Als nun alſo der Maler die ſchönen Körpergeſtalten der Jünglinge und Knaben höchlich bewunderte, da ſprachen ſie zu ihm: »Dieſer Jünglinge Schweſtern ſind unſere Jungfrauen! Du kannſt daher ſelbſt vermuthen, welcher Art ihre Schönheit iſt.« »Nun ſo bitte ich euch,« verſetzte der Künſtler darauf, »daſs ihr mir von jenen euren Jungfrauen die ſchönſten ſtellen möget, während ich das male, was ich euch verſprochen habe, nämlich die vollendete Wahrheit und Wirklichkeit lebendiger Schönheit in einem ſtummen Bilde.« Da hieſsen die Krotoniaten, nachdem ſie die Sache von Staatswegen berathen hatten, ihre Jungfrauen an einem Orte ſich verſammeln und gaben dem Maler Vollmacht, ſich welche er wolle, auszuwählen. Jener aber wählte fünf als die ſchönſten aus von allen, deren Namen dann ſpäter viele Dichter beſungen haben, als ſolche, deren vollkommene Schönheit über allem Zweifel erhaben ſei, da der ſie anerkannt habe, deſſen Urtheil über die Schönheit nothwendig als das vollgültigſte betrachtet werden müſſe.«

Ich habe dieſe kleine, anmuthig erzählte Geſchichte nicht ohne Grund hier wörtlich mitgetheilt. Zunächſt hat der römiſche Autor, der ſie aus einem griechiſchen Werke über Kunſtgeſchichte und Künſtlerleben entnahm, durchaus mit keinem Worte angedeutet, daſs ſie ihm unwahrſcheinlich oder dem griechiſchen Geiſte nicht angemeſſen vorkomme. Vielmehr erzählt er ſie unbefangen als eine Thatſache der hiſtoriſchen Zeit. Denn Zeuxis war Zeitgenoſſe des Sokrates und Ariſtophanes, Cicero ſelbſt hatte Kroton beſucht und die Werke des Malers daſelbſt bewundert. Aber ſelbſt erfunden, müſste ſie doch immer als im ächt griechiſchen Geiſte erfunden gelten. Dieſem Geiſte und ſeinem Enthuſiasmus für die Schönheit ſowohl als für die Kunſt, die jener ewige Dauer verlieh, widerſprach es alſo nicht, daſs die Bürger eines freien helleniſchen Staatsweſens dem Künſtler die höchſte Bereitwilligkeit, ihn bei der Hervorbringung des

Schönen zu fördern, dadurch bewieſen, daſs ſie ihm die unverhüllte Schönheit ihrer Jungfrauen vor Augen ſtellten und daſs ſie ſich reichlich belohnt und glücklich achteten, wenn es ihnen gegönnt wäre, nur das ſo entſtandene Kunſtwerk ſelbſt als Schmuck ihres Tempels und als Ehre ihrer Stadt zu behalten. Es widerſprach dieſem griechiſchen Volksgeiſte nicht, daſs ſie zum Vortheil der Kunſtſchönheit ſelbſt das Geſetz ſtrenger Sitte ausnahmweiſe aufhoben, das ihre Jungfrauen, die edlen Töchter freier Bürger, in das Innere des Hauſes und ihre Schönheit unter die bergende Hülle des Schleiers verwies. Wir wiſſen von Athen ſelbſt nicht bloſs, daſs ein Alkibiades den Künſtlern im Knabenalter als Modell zu ihren Darſtellungen des Liebesgottes diente, und daſs Polyklet den Jüngling als Hermes idealiſirte: auch die edelſten Frauen und Jungfrauen Athens hielten es für eine Ehre, in der Werkſtatt des Meiſters Phidias zu erſcheinen und ſeine Phantaſie durch den Adel ihrer Schönheit zu ſeinen Schöpfungen für den Fries des Parthenon zu begeiſtern. Freilich gab es auch im Alterthume gemeine Seelen, welche um des Umſtandes willen, daſs Perikles zu gleicher Zeit die Werkſtätte ſeines Freundes beſuchte, dem Künſtler nachzureden wagten, daſs er den Kuppler für den groſsen atheniſchen Volksführer mache!

Jene Erzählung vom Zeuxis zeigt uns ferner den griechiſchen Künſtler hochgeehrt in allen griechiſchen Landen, ſeinen Ruf und Ruhm verbreitet ſchon während ſeines Lebens, ſoweit der griechiſchen Rede Laut vernommen ward. Sie zeigt uns das Intereſſe an der Kunſt als ein allgemeines, als ein Intereſſe des geſammten Volkes freier helleniſcher Bürger, Kunſt und Kunſtwerke als Gegenſtand der eifrigen Sorge des Staates. Sie zeigt uns ein Volk, dem lebendige Schönheit als ein hohes Glück, als eine neidenswerthe Ehre, und der Beſitz eines Kunſtwerkes, das die Schönheit darſtellte, gleichfalls als ein Glück und ein Ruhm des Vaterlandes, der Stadt, des Gemeinweſens galt, für etwas das mit keinen

Opfern — vom Gelde gar nicht zu reden — allzutheuer erkauft werden könne.

Und dies Volk der Hellenen ſoll ſeine Künſtler gering geachtet, in ſeinen Augen ſoll ein Makel geklebt haben an dem Berufe und Stande des Künſtlers, der ihm das in unvergänglicher Herrlichkeit ſchuf, wovon die Seele dieſes Frühlingsvolkes der Menſchheit voll war, wie die Blume des Frühlings vom Morgenthau! Der Künſtler war ja wie die Sonne, die dieſen Thautropfen zum Diamanten verklärte. Er war es ja, der die tiefſte Sehnſucht des Griechengeiſtes, die Sehnſucht nach dem Schönen, befriedigte und erfüllte, der dem Griechen allüberall, in den Tempeln und Heiligthümern ſeiner Götter, wie auf den Straſsen und Plätzen ſeiner Stadt, in den Hainen und Säulenhallen, wo er luſtwandelte, in den Paläſtren, wo er den eigenen Leib zur Kraft und Schönheit bildete, ja in den Räumen der Wohnung ſelbſt, wo er ausruhte vom Leben und der Oeffentlichkeit, — der Künſtler, ſage ich, war es ja, der dem Hellenen überall durch ſeine Kunſt den Genuſs und die Freude an der Schönheit gewährte, der ſelbſt die Ruheſtätte ſeiner Todten mit der Heiterkeit der Kunſt und Schönheit ſchmückte und dem düſteren Tode den Schein der hellen Lebensfülle verlieh, daſs ſelbſt, wie der deutſche Hellene, wie Goethe bewundernd ausruft:

»— die Aſche da drinnen
Schien, im ſtillen Bezirk noch ſich des Lebens zu freu'n.«

Dies Volk, das einem ſchönen Jünglinge, dem Krotoniaten Philippus, wie Herodot erzählt, auf ſeinem Grabe ein Heiligthum wie einem Heroen errichtete und ihm Opfer weihte, einzig nur, »weil er ſo ſchön geweſen,« der Hellene, der ſich zu öffentlichen Kunſtausſtellungen drängte, und an den Wettarbeiten der Künſtler das lebhafteſte Intereſſe nahm, der zu den Orten, wo berühmte Kunſtwerke zu ſehen waren, weite Wanderungen und Reiſen nicht ſcheute, dies erſte und einzige Kunſtvolk der Welt ſoll ſeinen Künſtlerſtand miſs-

achtet haben! In der That ein Einfall, der nur einem jener Claſſe von Philologen kommen kann, die ſo oft den Wald vor Bäumen nicht ſehen, weil ſie ihr Lebenlang, ſtatt von dem Weine des antiken Lebens zu trinken, ſich damit abmühen, »einen verbogenen Nagel des Faſſes gerade zu klopfen, in dem er enthalten iſt!«

Von jener Welt griechiſcher Kunſtſchönheit ſind nur wenige Trümmer auf uns gekommen. Jener unabſehbare Wald von Statuen, der ganz Griechenland bedeckte, jene unzählbaren Meiſterwerke der Malerei, die zu Tauſenden die helleniſchen Städte und Tempel ſchmückten, jene Fülle von Kunſtwerken aller Art, ſo unermeſslich, daſs ſelbſt die kleinſte Inſel, das entlegenſte Städtchen nicht ſeiner Kunſtſchätze entbehrte, daſs ein Reiſender, Pauſanias, der im zweiten Jahrhundert nach Chriſto das von römiſcher Habgier ſeit Jahrhunderten ausgeraubte und verwüſtete Griechenland durchreiſte, nicht einmal den unbedeutendſten aller griechiſchen Orte, das phokiſche Panope, das gar nicht einmal ein »Städtchen« heiſsen durfte, ohne ein Kunſtwerk in Marmor antraf — all dieſer Reichthum, gegen den unſere reichſten Kunſt-Muſeen zuſammengenommen nicht mehr ſind, als die Pfennighabe des Bettlers gegen den Reichthum eines Börſencröſus unſerer Zeit — iſt bis auf wenige Trümmer vernichtet und von der Erde verſchwunden. Aber wie ſich die übrig gebliebenen Trümmer verhalten zu der Fülle jener untergegangenen Schätze der Kunſt, gerade ſo verhalten ſich auch die auf uns gekommenen Nachrichten über Kunſt, Kunſtwerke und Künſtler zu der im Alterthum einſt vorhandenen kunſtgeſchichtlichen Literatur und ihren Beſchreibungen der Kunſtwerke und Lebensverhältniſſe der Künſtler. Auch von dieſem Reichthume iſt nichts auf uns gekommen, als Fetzen und Trümmer, vereinzelte Notizen bei den älteren Schriftſtellern oder karge Auszüge, kritikloſe Compilationen ſpäterer Zeit aus den untergegangenen, zahlreichen und ausführlichen Werken. Nicht eines einzigen Künſtlers Biogra-

phie iſt uns auch nur in den äuſserlichſten Umriſſen erhalten, und ſelbſt bei den gröſsten ſind die einfachſten Lebensnachrichten ſpärlich, dunkel und zweifelhaft. Man kann ſich dieſen Verluſt nicht groſs genug, die zahlreichen untergegangenen Werke nicht ausführlich und würdig genug vorſtellen, wenn man bedenkt, daſs ſehr viele derſelben noch in der Blüthezeit griechiſcher Kunſtbildung und griechiſchen Schriftenthumes entſtanden. Aber ſelbſt in dieſen ſpärlichen Reſten iſt doch noch genug übrig geblieben, um auch durch zahlreiche einzelne Thatſachen zu beweiſen, daſs der Grieche ſeine Künſtler ebenſo hoch ehrte, als er ihre Werke bewunderte, und daſs er mit Nichten über dem Kunſtwerke den Künſtler vergaſs, für den Achtung, Ehre und Anerkennung Lebensathem und Lebensbrod ſind und geweſen ſind zu allen Zeiten und unter allen Verhältniſſen.

Denn kein Stand, kein Beruf, den die eigene Nation gering achtet, gelangt zum Bewuſstſein ſeiner Würde, zu jenem ſtolzen Selbſtgefühle freier Menſchenwürde und eigenen Werthes, das jetzt bei uns, Dank dem Fortſchritte der Menſchheit, ſelbſt den tüchtigen Handwerker erfüllt. Auch der griechiſche Handwerker entbehrte dies Selbſtgefühl nicht, zumal in der älteſten Zeit, wo der Unterſchied zwiſchen Handwerk und Kunſt noch bei Weitem nicht ſo ſcharf, wie in den Zeiten des Perikles und Alexander hervorgetreten war. In viel höherem Grade aber beſaſs es der Künſtler. Der helleniſche Künſtler rühmte ſich ſeiner Kunſt, wie er ſich ſeiner Ahnenreihe von Meiſtern, die einer den anderen, meiſt der Vater den Sohn oder den Verwandten und Gefreundeten gebildet. Denn die Kunſt war in Hellas, wie in Italien zur Zeit der neueren Kunſtblüthe, ſo zu ſagen erblich an Familien und Familienſippſchaften geknüpft. Muſiker, Maler, Bildhauer rühmten ſich gern ſolcher Ahnenreihen, und die Bildhauer ſetzten ſie auch wohl als Inſchriften auf ihre Werke. Aber nicht nur der Name und die kunſtbegabte Ahnenreihe verewigte auf dem Kunſtwerke ſelbſt der Künſtler Gedächt-

niſs. Ihre eigenen Standbildniſſe ſetzte das Volk nicht ſelten neben die Götterbilder, welche es dem Künſtler für einen heiligen Ort zu ſchaffen aufgetragen hatte. So ſah noch der griechiſche Reiſende Pauſanias das marmorne Standbild des Bildhauers Cheiriſophos neben dem vergoldeten Apollobilde, das der Künſtler für ein Heiligthum der Bürger von Tegea gearbeitet. Die Künſtler Strato und Xenophilos, welche die Statuen des Aesculap und der Hygiea zu Argos bildeten, durften ihre eigenen ſitzenden Bildniſſe daneben aufrichten, und Alkamenes, der Bildhauer, Phidias' Schüler, war erhaben gearbeitet im Bildniſs zu ſchauen an dem Giebel des Tempels zu Eleuſis. Heilige und profane Plätze, Säulenhallen, Märkte, Bauwerke benannte nicht ſelten das dankbare Volk nach den Architekten, die ſie errichtet, oder nach den Künſtlern, die ſie mit ihren Arbeiten geſchmückt hatten. Erwies man doch ſogar die Ehre eines Standbildes einem Künſtler, der die Erfindung gemacht, die Dachziegel künſtlich zu geſtalten. In den älteſten Zeiten gewährte das nahe Verhältniſs der Künſtler zur Religion ihnen ſogar eine bevorzugte, faſt den Prieſtern ähnliche Stellung. Ihre Beleidigung galt als Frevel gegen die Götter, unter deren Beiſtande ſie ihre Werke zu ſchaffen ſchienen, und ein Orakelſpruch legte in einem ſolchen Falle, den uns Pauſanias erzählt, der Stadt Sikyon eine Buſse auf.

Der Ruhm eines tüchtigen Künſtlers fiel auf ſeine Stadt zurück, und mehr als einmal iſt die verſchiedene Angabe der Vaterſtadt eines groſsen Meiſters aus der Rivalität derjenigen Stadt, wo er lange gelebt, oder wo er, wie häufig geſchah, das Ehrenbürgerrecht erhalten, mit der, wo er geboren wurde, zu erklären, weil jede von dieſen Städten ihn als den ihren beanſpruchte. Stritten ſich doch ſogar ſieben Städte um die Ehre, den Sänger der Ilias und Odyſſee als ihren Mitbürger anerkannt zu ſehen. Das Eintreffen eines berühmten Malers oder Bildhauers an einem Orte auf ſeinen Reiſen war ein Ereigniſs; bedeutende Kunſtwerke, neue Ge-

mälde berühmter Maler erregten ſo allgemeine Aufmerkſamkeit und Theilnahme, daſs Komödiendichter, wie Ariſtophanes, in ihren Dramen auf dieſelben anſpielen und des Verſtändniſſes ſicher ſein durften*). Die Kunſtwettſtreite bildender Künſtler bei gewiſſen Aufgaben, die ihrem Meiſsel oder Pinſel von Staatswegen geſtellt wurden, beſchäftigten die ganze Stadt, deren freie Vollbürger ja auch, wie Ariſtoteles ausdrücklich ſagt, von Jugend auf für die Fähigkeit, ein richtiges Kunſturtheil zu fällen, erzogen und gebildet wurden. Agorakritos, der Lieblingsſchüler des Phidias, ſchuf eine Venus im Wettſtreite mit Alkamenes, einem anderen Schüler des groſsen Meiſters. Aber Agorakritos war ein Fremder, von der Inſel Paros gebürtig, ſein Mitbewerber um den Preis ein geborner Athener; und als ſeine Landsleute dieſem den Preis zuerkannten, ſchuf Agorakritos, der in dem Ausfall des Urtheiles Parteilichkeit ſah, ſeine Venus in eine Nemeſis um und überlieſs das Werk den Rhamnuſiern für den Tempel dieſer Göttin unter der Bedingung, daſs es nie nach Athen kommen dürfe. Daſſelbe ſtolze Selbſtbewuſstſein zeigte in noch höherem Maſse der Maler Zeuxis, der als ein ſehr reicher Mann mehrmals ſeine Werke verſchenkte weil, wie er ſagte, er keinen Preis für ſie zu ſetzen wiſſe.

Dieſes Selbſtbewuſstſein entſpricht aber genau der Achtung, welche die Hellenen den Meiſterwerken ihrer Künſtler zollten. Auch hievon einige Beiſpiele. Die Knidier hatten das Glück, die berühmte Venus des Praxiteles zu beſitzen, ein Kunſtwerk, das zu ſehen allein viele Hellenen bewog, nach Knidos zu reiſen. Darum waren die Bürger von Knidos aber auch ſtolz auf den Beſitz dieſes in ganz Hellas geprieſenen Kunſtwerkes. Noch in ſpäter Zeit als Noth über die Knidier kam, erbot ſich ein König von Bithynien, Nikomedes, die geſammte ſehr groſse Staatsſchuld der Knidier zu bezahlen, wenn ſie ihm dafür das Kunſtwerk überlieſsen.

*) Letronne *sur l'emploi de la peinture hiſtorique murale* p. 292. 293.

Sie thaten es nicht und wollten lieber, wie ſie ſagten, die äußerſten Opfer bringen, als ſich von einem ſolchen Kunſtwerke trennen. »Und ſie thaten Recht daran,« ſagt ſelbſt der Römer Plinius, der uns die Geſchichte erzählt, »denn mit dieſem Kunſtwerke hat Praxiteles Knidos für ewig geadelt!«

Und dieſer Zug ſteht nicht allein da. Noch zu Cicero's Zeit konnte dieſer große Redner die Behauptung des berüchtigten Kunſträubers Verres, er habe die geraubten Kunſtwerke gekauft, mit den Worten niederſchlagen: Nie habe eine Stadt in Griechenland oder Aſien ein berühmtes Werk der Plaſtik oder der Malerei irgend wem mit ihrem Willen für Geld überlaſſen; und in wahrhaft rührenden Zügen ſchildert er vielfach in ſeinen Reden gegen Verres den Stolz, die Freude und Liebe, mit der auch damals noch die Griechen an ihren Kunſtwerken hingen. »Sie halten es für die höchſte Schande,« ſagt er, »die von ihren Vorfahren ererbten Kunſtſchätze zu verkaufen, und eine weiſe Politik hat die Römer bewogen, den Ueberwundenen dieſe Gegenſtände ihrer Neigung und Begeiſterung als Troſt für den Verluſt der Freiheit (*oblectamenta et solatia servitutis*, wie er ſich naiv ausdrückt!) zu laſſen.« Vergebens erbot ſich der macedoniſche Alexander, den Epheſiern ihren Dianentempel wieder zu bauen, wenn nur die Inſchrift des Tempels nach der Vollendung ihn als Erneuerer nenne. Die Epheſier lehnten es ab, weil dieſes Verlangen ihren Stolz beleidigte, und die Art, wie ſie es thaten, war ebenſo geiſtreich als ſarkaſtiſch. »Es zieme ſich nicht,« erwiederten ſie dem vermeintlichen Götterſohne, »daſs ein Gott dem anderen Weihgeſchenke darbringe.« Dieſelbe Ehre aber die ſie dem weltbezwingenden Könige abſchlugen, würden ſie einem Baukünſtler aus ihrer Mitte gewährt haben. Denn auch das Vaterlandsgefühl ſpielt eine Rolle bei der Achtung und Schätzung der Künſtler, und ein ausgezeichneter Bildhauer, der Phokier Telephanes, blieb unberühmt, obſchon ſeine Kunſtgenoſſen,

welche Schriften über bildende Kunſt und Kunſtwerke verfaſsten, ſeine Arbeiten denen eines Polyklet, Myron und Pythagoras gleichſetzten: er blieb unberühmt, weil er, wie Plinius erzählt, faſt nur für die Perſerkönige Xerxes und Darius gearbeitet hatte. Die Zerſtörung eines Kunſtwerkes, obenein eines berühmten, ſchien dem Griechen ein Frevel gegen das geſammte Hellenenthum, ein unauslöſchlicher Schandfleck. Der Städtebezwinger Demetrius gab lieber die Eroberung von Rhodus auf, als daſs er die Stadt an der ſchwächſten Seite angegriffen hätte, weil dadurch ein Hauptwerk des Malers Protogenes, das ſich in einem auf jener Seite gelegenen Tempel befand, mit der Gefahr der Zerſtörung bedroht war. »Eher,« ſagte er, »wolle er die Bildniſſe ſeines Vaters verbrennen, als ein Werk ſo herrlicher Kunſt.« Und Protogenes war damals ſelbſt noch unter den Lebenden. Er malte ruhig fort an ſeinem berühmten Satyrbilde auf ſeiner Villa unfern der belagerten Stadt. Demetrius entbot ihn zu ſich ins Lager, und fragte ihn: wie er es gewagt habe, mitten im Kriegsgetümmel auſserhalb der feſten Mauern der Stadt zu bleiben. »Ich wuſste, daſs du mit den Rhodiern Krieg führteſt, nicht mit den Künſten!« erwiderte der Künſtler ruhig: eine Antwort, die nicht minder ihn ſelbſt wie den Frager ehrte. Der König gab ihm eine Sicherheitswache und verlieſs oft ſeine Belagerungsanſtalten, um den Künſtler zu beſuchen, ihn arbeiten zu ſehen und ſich mit ihm zu unterhalten.

Aber nicht nur das Volk bewunderte und ehrte ſeine Künſtler, nicht nur Könige und Fürſten verkehrten mit ihnen, wie wir bald weiter zeigen werden, als mit ihres Gleichen: auch die Dichter feierten in zahlreichen Gedichten die Werke der bildenden Kunſt zum Preiſe und Ruhme der Künſtler, wovon uns in den Anthologien noch vielfache Beiſpiele erhalten ſind. Zahlreiche Schriftſteller und Kunſtkenner ſchrieben Bücher zur Würdigung und Beurtheilung der Werke bildender Kunſt. Und war es nicht die höchſte Ehre, wenn, wie Plato uns meldet, »das atheniſche Volk,

welches,« wie der ariſtokratiſche Philoſoph bitter hinzuſetzt, »zwar in Staatsangelegenheiten jeden Bürger ohne Unterſchied für urtheilsfähig hielt, doch in Sachen der Kunſt, ſo oft es die Erbauung eines Tempels oder ſonſt die Errichtung eines Kunſtwerkes galt, nur allein die Künſtler um Rath fragte und ihren Rath befolgte?« Darum hingen aber auch Ehre und Glück des Künſtlers, wie Winckelmann ſagt, bei den Hellenen nicht ab »von dem Eigenſinne unwiſſenden Stolzes, und ihre Werke waren nicht nach dem elenden Geſchmacke oder dem übelgeſchaffenen Auge eines durch die Schmeichelei und Knechtſchaft aufgeworfenen Richters gebildet, ſondern die weiſeſten des ganzen Volkes urtheilten und belohnten ſie und ihre Werke.« Wollte der Himmel, wir wären mit unſerer geprieſenen Bildung erſt ſoweit, daſs das Umgekehrte nicht bei uns die Regel wäre!

Wir wiſſen, wie viel die Athener auf ihr Bürgerrecht hielten. Ein Fremder, dem die Ehre widerfuhr, als attiſcher Bürger aufgenommen zu werden, hieſs ein »Adoptivſohn des geſammten Volkes«. Nur groſse Verdienſte um das atheniſche Volk gaben Anſpruch auf ſolche Ehre. Der Vorſchlag dazu muſste in zwei Volksverſammlungen nach einander wiederholt werden und in der zweiten wenigſtens ſechstauſend Bürger in geheimer Abſtimmung ihn annehmen, und auch dann war der Beſchluſs noch ein Jahr lang anfechtbar. Dafür wurden aber auch einem ſolchen Ehrenbürger alle weſentlichen Rechte eines Bürgers von Athen zu Theil. Nun denn — dieſe Ehre erwieſen in ihrer beſten Zeit die ſtolzen Athener einem Künſtler, einem Ausländer, dem Maler Parrhaſius aus Epheſus, um dieſen groſsen Meiſter den ihrigen nennen zu dürfen. Und das gelang ihnen auch. Denn die Nachwelt hat ihn wiederholt als Athener bezeichnet*).. Die Ehre war groſs, aber Parrhaſius war auch

*) Solche Verleihung des Ehrenbürgerrechts an Künſtler, die einer anderen helleniſchen Stadt gehörten, war etwas Häufiges (ſ. Tölken in der

ein Mann danach. Jene neue Ehre lieſs ihn nicht vergeſſen, daſs er früher Epheſier war als Athener, und er ſprach es aus in dem Epigramme, welches er unter viele ſeiner Werke ſetzte: »daſs die berühmte Epheſus ſein Vaterland ſei.« Dieſem trefflichen Künſtler ſchien ſein ſchönheitſchaffendes Daſein ein »herrliches Leben« und er rühmte ſich gern, »daſs er ſeine Kunſt auf eine Höhe geführt, die ſchwerlich Einer überſteigen werde.« Er war ein ſtolzer Künſtler, wie alle groſsen und tüchtigen Meiſter dieſes herrlichen Volkes, das noch nicht ſoweit heruntergekommen war, die Beſcheidenheit als eine Haupteigenſchaft am Künſtler zu rühmen. Mag es dem Parrhaſius auch nur ſpätere Anekdotenſucht nachgeſagt haben, daſs er den Apoll ſeinen Ahnherrn genannt — wiewohl ich nicht einſehe, warum der helleniſche Künſtler ſich nicht ſymboliſch einer ſolchen Abkunft hätte rühmen ſollen von dem Schützer der Kunſt — aber Plinius, der Römer, der dies erzählt und bekrittelt, hatte auch kein Verſtändniſs für jenen anderen Zug, den er gleichfalls von dem Künſtler berichtet fand. Man fragte den Parrhaſius einmal, wer ihm Modell geweſen für ſeinen berühmten Lindiſchen Hercules? »Der Gott ſelbſt, der mir oft im Traume erſchienen!« gab er zur Antwort. Er war ein ſtolzer Künſtler und eben ſo geiſtreich als ſtolz. Da ſein Bild: »Ajax im Waffengericht von Ulyſſes beſiegt« bei der Preisaustheilung dem Werke des Timanthes nachgeſetzt wurde, ſprach er: »Es thue ihm nur um den Ajax leid, der ſomit zweimal daſſelbe Schickſal erfahre, einem Unwürdigen nachſtehen zu müſſen!« Der Römer Plinius freilich, der mit dem doppelten Hochmuthe eines Römers und eines Gelehrten auf jeden, auch den gröſsten Künſtler herab ſah, hatte ebenſowenig wie Seneca und die meiſten ſeiner Landsleute ein Verſtändniſs für ſolches ſtolze Bewuſstſein eines freien helleniſchen Mannes und

---

Amalthea III, S. 123). Sie fand noch Statt zur Zeit des Hadrian. S. Boeckh, *Corp. Inscr. Graec.* I, p. 339.

Künſtlers, der von ſich ſelber ſang — denn Parrhaſius war auch Dichter:

»Mag es die Menge bezweifeln, doch laut bekenn' ich's: Erreicht ſind
»Jetzt die Grenzen der Kunſt; und die ſie zeigte, die Hand
»Iſt des Parrhaſius Hand. Unverrückbar ſtehet der Markſtein,
»Wenn auch tadellos nichts bleibt, was ein Sterblicher ſchafft.«

In dieſem ſtolzen Bekenntniſſe athmet daſſelbe ſeines Werthes ſichere Selbſtbewuſstſein, das ſich in einem anderen Epigramme ausſpricht, welches er unter manche ſeiner Werke ſchrieb:

»Lebensfreudig, Verehrer der Tugend war, der dies malte,
»Parrhaſius; ihn gebar Epheſus' herrliche Stadt.
»Auch nicht des Vaters vergeſſ' ich, Euenor's, der mich erzeugte,
»Edel und frei und der Kunſt Liebling im griechiſchen Volk.«

Solche Männer waren die griechiſchen Künſtler und ſolches Selbſtbewuſstſein durften ſie hegen in ihrem Volke. Erſt als nach dem Verluſte ſeiner Freiheit dies Volk ſeinen groſsen Charakter verlor, da verlor es auch, wenigſtens theilweiſe, das richtige Verſtändniſs für die Charaktergröſse und Erhabenheit ſeiner groſsen Menſchen und Künſtler. Niebuhr hat einmal ein furchtbar hartes Wort ausgeſprochen über eine ähnliche Wandlung unſeres eigenen Volkes. »Der Deutſche,« ſo ſchrieb er an einen Freund, »iſt von Natur, ſeitdem er ſeinen einfachen, groſsen Charakter verloren hat, afterrederiſch und verunglimpfend, und nichts weniger als billig, noch weniger liebend. Ehren iſt für den Deutſchen ein entſetzlich drückendes Gefühl« *). Eine ſolche Verſchlechterung erlitt auch der helleniſche Charakter in der ſpäteren Zeit, nach dem Untergange der griechiſchen Selbſtſtändigkeit. Da kam auch in der griechiſchen Literatur jenes Geſchlecht von Scandalſcribenten und Anekdotenjägern auf, deren Klatſchſucht und Kleinlichkeit, deren Haſchen

*) Lebensnachrichten über B. G. Niebuhr II, S. 386.

nach pikanten Anekdoten und Scandalgeſchichten kaum einen groſsen Menſchen der Vorzeit unbefleckt lieſs, die den Edelſten und Beſten das Unwürdigſte nachſagten und entſtellend, verdrehend, zuſetzend, erfindend, ohne Gefühl und Begriff für Gröſse und Erhabenheit vergangener Zeiten, leichtgläubig ſelbſt und bei ihres Gleichen ebenſo leicht Glauben findend, das Widerſinnigſte, Albernſte und Gemeinſte von dem Leben eines Plato und Ariſtoteles, eines Aeſchylus und Sophokles, von den gröſsten Denkern, Staatsmännern, Helden, Dichtern und Künſtlern der Hellenen zu erzählen wuſsten. Das war die Zeit, wo ein elender Witzling den groſsen Meiſter Parrhaſius herabzuwürdigen glaubte, wenn er mit einem wohlfeilen Wortſpiele ihm vorwarf, »daſs er von ſeinem Pinſel gelebt habe« (ῥαβδοδίαιτος ſtatt ἁβροδίαιτος*). Aus ſolchen Quellen ſtammten denn auch Geſchichten wie die, welche ein Seneca von Parrhaſius erzählt: daſs er bei der Eroberung Olynths durch den macedoniſchen Philipp einen gefangenen, greiſen Bürger dieſer Stadt gekauft, nach Athen gebracht und ihn dort in ſeiner Werkſtatt habe foltern laſſen, um den unter ſolchen Qualen ſich windenden Greis als Modell zu benutzen für ſein Gemälde des gefeſſelten, vom Geier des Zeus gequälten Prometheus!! Und dieſe Scheuſslichkeit — die einem Hellenen, einem Künſtler, einem Parrhaſius ähnlich ſieht, wie Seneca und das Neroniſche Rom dem Plato und der Stadt der Pallas, dieſes Mährchen, glaublich allein für die Phantaſie eines bei Thierkämpfen und Luftmordgefechten groſsgewordenen Römers, dies Mährchen, das ſelbſt chronologiſche Gründe als baare Erfindung des Rhetors erweiſen — haben berühmte Philologen der neueſten Zeit theils gläubig hingenommen, theils Schlüſſe daraus gezogen für die Studienweiſe der alten griechiſchen Künſtler! Welch' ein Jammer! — Uebrigens iſt es bezeichnend für die mythenbildende Volksphantaſie, daſs eine ganz ähn-

*) Athenäus XII, p. 543, c — f. XV, p. 687, b.

liche Geſchichte auch von Michelangelo erzählt wird, der einen Menſchen habe ans Kreuz heften laſſen, um danach Studien zu einem »Chriſtus am Kreuze« zu machen. Dieſe Geſchichte iſt gerade ſo wahr, wie die Erzählung Seneca's vom Parrhaſius.

Die griechiſchen Künſtler der blühenden, ja ſelbſt der ſpäteren Zeit nach Alexander dem Grofsen, verdienten aber die Achtung, in welcher ſie bei ihren Mitbürgern und ihrem Volke ſtanden, nicht allein weil ſie als grofse Meiſter ihrer Kunſt unſterbliche Werke ſchufen. Sie waren auch, ſoweit unſere Nachrichten reichen, ſämmtlich freigeborene Männer, Vollbürger ihrer Vaterſtadt, oft noch durch die Ehre fremden Bürgerrechtes ausgezeichnet. Wir kennen trotz aller Dürftigkeit unſerer kunſthiſtoriſchen Quellen noch die Namen von beinahe einem halben tauſend griechiſcher Maler und Bildhauer; aber von keinem einzigen habe ich angegeben gefunden, dafs er ſklaviſcher, unfreier Herkunft geweſen oder dafs die Wahl ſeines Künſtlerberufes die Geltung als freier Vollbürger ſeiner Stadt geſchmälert hätte. Nur von einem einzigen Maler, Omphalion, erzählt ein ſehr ſpäter Autor, Pauſanias, er ſei Sklave und »Liebling« ſeines Lehrmeiſters Nikias geweſen. Aber er fügt ſelbſt bei Erwähnung dieſer Ausnahme hinzu: »wie Einige ſagen,« alſo ſelbſt dieſe einzige Ausnahme war nur Gerücht. Den Unfreien war aber vielmehr Kunſtübung geſetzlich verboten. »Niemals,« ſagt Plinius, »durften Sklaven in Hellas die Malerkunſt erlernen, ſondern allezeit waren es nur Freigeborene, die ſich ihr widmeten, ſpäter auch meiſt angeſehener Familien Kinder *(honesti)*. Darum kennt die Kunſtgeſchichte,« ſetzt er hinzu, »weder in der Malerei, noch in der Toreutik« — unter welcher er hier wohl die geſammte Plaſtik verſteht — »irgend einen Künſtler unfreier Abkunft, der durch ſeine Werke Ruhm erworben hätte.«

Die griechiſchen Künſtler erſcheinen ferner durchweg als geiſtreiche, unterrichtete, nicht ſelten durch ihre Bildung, ihr Wiſſen, ihren Scharfſinn, ihren politiſchen Verſtand hervor-

ragende Männer und ebenſowohl durch dieſe Eigenſchaften, als durch ihre künſtleriſche Begabung den Edelſten und Beſten ihrer Zeit werth und befreundet. Sie waren endlich keine Hungerleider, ſondern entweder begütert und vermögend, ja ſelbſt reich, von Hauſe aus oder durch das Verhältniſs ihrer Kunſt zum Leben in den Stand geſetzt, neben Ehre und Ruhm, welche obenan ſtanden, auch Gut und Geld vollauf zu erwerben. Sie beſaſsen ſomit, der Regel nach, alle Bedingungen, auf deren Fundament bei den Menſchen aller Zeiten noch immer die bürgerliche Achtung eines Standes und einer Lebensthätigkeit beruht hat.

Wir wollen das der Reihe nach beweiſen.

Unſere biographiſchen Nachrichten von den alten Künſtlern ſind, wie geſagt, armſelig und dürftig. Aber dennoch liefern ſie faſt für alle irgend bedeutenden Künſtler Belege ihrer feinen Bildung und hohen Geiſtesbegabung. Die geiſtreichſten Ausſprüche, die feinſten Antworten, die Belege edelſter Geſinnung und Freimüthigkeit gegenüber den Mächtigen und Groſsen finden ſich zahlreich aufbewahrt und reichen hinab bis in die ſpäte römiſche Kaiſerzeit. Von Zeuxis, der das Kunſtgerede eines fürſtlichen Gönners in ſeiner Werkſtatt mit den Worten unterbrach: »Siehſt du denn nicht, wie meine Farbenreiber über dich lachen?« — und von Apelles, der eine ähnliche Antwort ſelbſt ſeinem groſsen Freunde, dem Perſerbezwinger Alexander, gab, bis hinab zu jenem Künſtler, der dem kaiſerlichen Kunſtliebhaber und Malerdilettanten Hadrian zurief: »Geh' und male deine Gurken, denn von meiner Kunſt verſtehſt du nichts!« — erſcheinen die griechiſchen Künſtler als geiſtreich-freimüthige Männer von ſelbſtbewuſster Würde. Eine Sammlung ſolcher Züge und Ausſprüche würde die anmuthigſte Lectüre gewähren.

Aber die helleniſchen Künſtler waren auch der Regel nach Männer von vielſeitiger, wiſſenſchaftlicher Bildung. Die Muſiker Damon, Agathokles, Pythokleides u. A., die intimen

Freunde des Perikles, waren Männer, vor deren wiſſenſchaftlicher Bildung ſelbſt ein Plato Reſpect hatte, Männer, die nicht nur über das tiefſte Weſen ihrer Kunſt nachgedacht hatten, ſondern die auch an Staatseinſicht und Weisheit einem Perikles verwandt waren, bei dem ſie groſsen Einfluſs beſaſsen. »Damon,« ſagt Plato, »hüllte ſein eigenſtes Weſen, den groſsen Denker und Staatsmann, der er eigentlich war, in das beſcheidene Gewand der Muſik. Er war ſeinem Freunde Perikles, dem politiſchen Athleten, das, was der Lehrer dem wirklichen Athleten, der ſeine Glieder durch Salben geſchmeidig macht und ſeine Kraft durch Uebungen ſtählt.« Und nicht nur Muſiker und Architekten, ſondern auch viele Bildhauer und Maler waren zugleich Schriftſteller über ihre Kunſt, nicht ſelten auch Philoſophen und Dichter. War doch Sokrates eines Bildhauers Sohn und übte ſelbſt die Kunſt des Vaters, während er zugleich atheniſcher Vollbürger war und als ſolcher die Schlachten ſeiner Vaterſtadt mitſchlug. Auch wiſſen wir von ihm, daſs er ſein Lebenlang vorzugsweiſe gern mit Künſtlern und Handwerkern verkehrte, obſchon er ſelbſt die Ausübung der Kunſt aufgegeben haben mag. Aber eine Statue des Hermes und die Marmorbilder der Huldgöttinnen von ſeiner Hand wurden noch fünfhundert Jahre ſpäter am Eingange der Akropolis von Athen gezeigt, als Pauſanias dieſe Stadt beſuchte und ihre Kunſtſchätze beſchrieb. Der groſse Phidias war der Freund und Vertraute des Perikles und ein Mann der vielſeitigſten Bildung. Polyklet und Apelles, Parrhaſius und Asklepiodorus, Euphranor, Bildhauer und Maler zugleich, an Vielſeitigkeit der Bildung von dem Römer Quinctilian mit Cicero verglichen, Xenokrates, ein überaus fruchtbarer Bildhauer aus Lyſipp's Schule, Melanthius, Hermogenes endlich, jener philoſophiſche Maler, gegen den der Kirchenvater Tertullian ein Buch ſchrieb, und wie viele Andere noch, waren auch als Schriftſteller über ihre Kunſt bekannt, und ſpätere Kunſtfreunde, wie Philoſtratus, danken ihnen rühmend ihre eigenen Kunſtkenntniſſe. Der

Bildhauer Menächmus ſchrieb Werke über ſeine Kunſt und nebenher eine Geſchichte Alexander's des Groſsen. Apelles' Lehrer Pamphilus war in allen Wiſſenſchaften zu Hauſe und beſonders ein tüchtiger Mathematiker. »Ohne Kenntniſs der Mathematik kein Künſtler!« hieſs ſein Wahlſpruch. Es war derſelbe Künſtler, der in ſeiner Vaterſtadt eine Zeichenſchule gründete für alle Bürger. Der Maler Polyidus war zugleich Dithyrambendichter. Gitiadas, einer der älteſten und berühmteſten Künſtler Lakedämons, dichtete Hymnen auf die Göttin Pallas, deren Tempel und Bildſäule er ſchuf; und Paſiteles, der Zeitgenoſſe des Pompejus, ſchrieb ein Buch über die berühmteſten Kunſtwerke der Welt. Der Beſieger des macedoniſchen Perſeus, der Römer Aemilius Paulus, erbat ſich von den Athenern einen tüchtigen Philoſophen, der ſeine Kinder unterrichte, und einen geſchickten Maler, der ſeinen Triumph verherrliche. Die Athener ſandten ihm den Metrodorus, der beidem gewachſen ſei. »Und Paulus befand es alſo,« ſagt Plinius, der uns dieſe Geſchichte erzählt. Der Maler Diognetus lehrte den Kaiſer Marc Aurel, der den Zunamen des Philoſophen führte, nicht nur ſeine Kunſt, ſondern ſein kaiſerlicher Schüler bekannte auch, daſs er dieſem Künſtler einen guten Theil ſeiner Bildung verdanke.

Noch in der ſpäteſten Zeit, als die Sonne der alten Welt ſich dem Untergange zuneigte, noch in der Mitte des vierten Jahrhunderts unſerer Zeitrechnung finden wir unter den Künſtlern feingebildete Männer wie die Maler Hermogenes und Hilarius. Und in Zeiten, wo die entarteten Nachkommen der einſt ſo herrlichen Athener von den Statuen ihrer Helden die Inſchriften wegmeiſselten und an die Stelle des Miltiades und Themiſtokles in ſklaviſcher Huldigung die Namen römiſcher und thraciſcher Barbaren ſetzten — ſolche Schmach ſahen zu Athen die Augen des Touriſten Pauſanias, — in dieſen elenden Zeiten erſcheinen die helleniſchen Künſtler in Rom als die einzigen, die in ihrer Kunſt noch den göttlichen Funken angeſtammten geiſtigen Adels bewahrten. In ihnen

erhielt ſich faſt allein noch jenes althelleniſche Freiheitsgefühl und Selbſtbewuſstſein, das ſeinen veredelnden Einfluſs auch auf die unter der römiſchen Kaiſertyrannei entſtandenen Kunſtwerke übte. Alle Kaiſer erſcheinen in ihren zumeiſt von griechiſchen Künſtlern gearbeiteten Statuen und auf den öffentlichen Denkmälern, wie Winckelmann ſagt, »nur als die erſten ihrer Bürger, ohne monarchiſchen Stolz. Denn die umſtehenden Figuren im Gefolge des Kaiſers ſcheinen alle ihrem Herren gleich zu ſein, welchen man nur durch die vornehmſte Handlung, die ihm gegeben iſt, von den anderen unterſcheidet. Niemand, der dem Kaiſer etwas überreicht, verrichtet es fuſsfällig, die kriegsgefangenen Barbaren ausgenommen. Niemand redet den Kaiſer an mit gebeugtem Körper und Haupt. Und wiewohl die Schmeichelei mit der Zeit die bürgerliche Gleichheit aufgehoben hatte, wie wir vom Tiber wiſſen, dem der Senat zu Füſsen fiel, und von Caligula, der den Senatoren die Hand und den Fuſs zum Küſſen hinreichte, erhob dennoch die Kunſt ihr Haupt und behielt jene alte Weiſe bei, die in der Blüthezeit atheniſcher Kunſt von den Künſtlern, die ſie verherrlichten, beobachtet worden war.«

So war es in der Zeit des Verfalles der alten Welt. Wie anders aber ſtand der Künſtler da in jener Blüthezeit helleniſchen Kunſtlebens, wo ein Perikles alle ausgezeichneten Künſtler ſeiner Zeit und ſeines Volkes zu ſeinen Freunden zählte, wo ein Alexander der Groſse ſich mit Architekten, Bildhauern und Malern umgab, die ihn ſogar auf ſeinen Eroberungszügen begleiteten, wo der Gebieter der Welt dieſe Meiſter ihrer Kunſt nicht als ſeine Diener, ſondern als ſeine Freunde behandelte und wo auch die Erben ſeines Reiches, jene groſsen Kriegsfürſten, ein Demetrius der Städtebezwinger, ein Seleucus, Ptolemäus und Andere die Künſtler ihrer Freundſchaft würdigten und ihnen hohe Ehre erwieſen. Die alten Schriftſteller ſind reich an einzelnen Zügen, welche als ebenſo viele Beweiſe dienen können für

die geachtete Stellung, welche im bürgerlichen Leben der Künſtler einnahm. Ich habe ſchon geſagt, daſs Phidias ſogar von dem hochmüthig auf den Künſtlerſtand herabſehenden Plutarch ausdrücklich als vielvermögender Freund des Perikles bezeichnet wird. So war der Maler Polygnot ein Freund des Kimon, deſſen Schweſter Elpinike ſich ſogar ihm in Liebe ergab; und Nealkes, ein ſonſt wenig bekannter Maler, war der Freund des groſsen Feldherrn und Staatsmannes Aratos, wie Protogenes der Freund des Ariſtoteles war, der von ihm das Bildniſs ſeiner Mutter malen lieſs und ihn ermunterte*), die groſsen Thaten des Alexander zum Vorwurf ſeiner Kunſt zu machen, weil der unſterbliche Ruhm deſſelben auch den Werken des Künſtlers Unſterblichkeit verſpreche. Als der Maler Aëtion ſein groſses, von Lucian beſchriebenes Bild, Alexander's Hochzeit mit der Roxane, zu Olympia ausſtellte, gab ihm der damalige Hellanodike Proxenidas, von Bewunderung des Kunſtwerkes hingeriſſen, ſeine Tochter zur Ehe. Die gewaltthätige Behandlung, welche ſich der übermüthige Alkibiades gegen den Maler Agatharchus von Samos erlaubte, indem er ihn einſperrte, um ihn zum Malen zu zwingen, erregte in ganz Athen den allgemeinſten Unwillen, obſchon der ſo miſshandelte Künſtler keineswegs zu den gefeiertſten Namen gehörte. Die Schweſter des Bildhauers Kephiſodotus war die Gattin Phokion's, des gröſsten Kriegers und Staatsmannes ſeiner Zeit. Daſs nach den Namen groſser Architekten und Bildhauer öffentliche Plätze ihnen zu Ehren benannt wurden, iſt ſchon früher bemerkt. So nannten die Bewohner von Elis eine Säulenhalle in der Altis zu Olympia nach ihrem Erbauer, und Kleötas, der Verbeſſerer der Form der olympiſchen Rennbahn, durfte ſich dieſer Erfindung rühmen in einer Inſchrift, die er auf eine Statue zu Athen ſetzte. Künſtler, welche in einem Wettſtreite mit ihren Werken den Preis

*) S. Stahr Ariſtotelia I, S. 33.

davongetragen hatten, erhielten zu Athen von Staatswegen Ehrenſpeiſung im Prytaneum gleich verdienten Staatsmännern und ſiegreichen Feldherren, und dem Maler Polygnot verlieh die Verſammlung der Amphiktyonen, jener helleniſche Bundestag, freie Bewirthung in allen zum Bunde gehörenden Staatsgemeinden — eine Ehre, die auch wohl ausgezeichneten Schriftſtellern zuerkannt wurde als Lohn für treffliche Werke der Literatur *).

Es lieſsen ſich dieſe Züge trotz der ſpärlichen Nachrichten, welche uns über die Lebensumſtände der helleniſchen Künſtler übrig geblieben ſind, noch leicht durch andere ähnliche vermehren. Allein die hier mitgetheilten ſcheinen zu genügen, um zu beweiſen, daſs der helleniſche Künſtlerſtand, weit entfernt, in der öffentlichen Meinung herabgeſetzt zu werden, vielmehr als ein Ehrenſtand angeſehen wurde. Natürlich gilt dies nur von den ächten, tüchtigen Künſtlern. Die Pfuſcher wurden gering geachtet, wie ſich's gebührt, und mehr als ein ſpottendes Epigramm poetiſcher Kunſtkenner, das uns erhalten iſt, bezeichnet Arbeiten mittelmäſsiger Künſtler mit dem Stempel, den ſie verdienten.

Wir gehen jetzt zu dem dritten und letzten Punkte über. Dieſer Punkt iſt die Geldfrage. Der Alterthumsforſcher, deſſen Anſicht wir bisher widerlegt haben, behauptet nämlich, »daſs ſelbſt die gröſsten Künſtler der Griechen doch niemals aus dem Bereiche der Banauſoi, d. h. der gering geſchätzten, ja verachteten Handwerker, heraustraten, die um Lohn für den Bedarf des gemeinen Lebens arbeiteten.«

Auch dieſe Anſicht iſt als eine unrichtige und irrthümliche zu bezeichnen. Die Frage ſelbſt hängt aber weſentlich mit einer Grundanſicht des helleniſchen Lebens zuſammen, auf die wir jetzt näher einzugehen haben. Dies iſt die helleniſche Anſicht über die Würde oder Unwürde der Arbeit überhaupt.

Es kann nämlich nicht geleugnet werden, daſs in Bezug

*) Tittmann der Bund der Amphiktyonen S. 142. 143.

auf die richtige Würdigung der menſchlichen Arbeit das Alterthum, ſelbſt das helleniſche, hinter der neueren Zeit zurückſteht. Das Recht, die Ehre und Würde der Arbeit an ſich, jeder Arbeit überhaupt, kannten die Alten nicht, weil ſie Sklaven hatten, weil die Sklaverei bei ihnen nicht nur ein gegebener, ſondern auch ihrer Ueberzeugung nach ein naturnothwendiger Zuſtand war. Jene Anſicht, welche die menſchliche Arbeit als ſolche ehren heiſst, iſt ſelbſt die Ehre unſerer Zeit, und es bedurfte einer mehr als zweitauſendjährigen Entwickelung der Menſchheit ſeit der Blüthezeit des Hellenenthums, um zu ihr zu gelangen. Aber ſelbſt bei uns iſt dieſe Anſicht, deren Ziel das menſchenwürdige Daſein jedes Arbeiters, die wahrhafte Erfüllung der Lehre Chriſti iſt, erſt im Entſtehen. Sie iſt das groſse Problem der Menſchheitszukunft, an deſſen Erfüllung noch manche Jahrhunderte zu arbeiten haben werden. Die älteſte griechiſche Zeit freilich ſtand unſeren Begriffen hierin näher. Noch zu Solon's Zeit war, wie Plutarch ſagt, »Arbeit keine Schande.« Der Geſetzgeber Athens trieb Handel, um ſeinen Unterhalt zu erwerben, und Heſiod der Dichter, welcher die Sitten der alten einfachen Zeit am treueſten abſpiegelt, ruft ſeinen Mitbürgern zu:

»Keine Arbeit iſt Schande, nur Nichtsthun allein iſt Schande!«

Aber dieſe Anſicht erlitt weſentliche Veränderungen in der ſpäteren Zeit, als ſich der Begriff des freien, vollberechtigten Bürgerthumes ſchärfer ausgeſtaltet hatte. Da ward von gar Vielen jede körperliche Arbeit eines Freien unwürdig geachtet. Der freie helleniſche Vollbürger, deſſen Lebensaufgabe ſtaatliches Wirken und edler Genuſs der Schönheit des Lebens und der Kunſt war, überlieſs die Arbeit des Leibes, die Anſtrengung für den Erwerb dem Sklaven und dem niederen Handwerker als Lebensbürde. Beſonders war dies der Fall bei den doriſchen Spartanern, bei denen arbeiten ſo viel hieſs als Sklave ſein. Als ein Mann dieſes Volkes zu Athen

einen Bürger wegen Müſsigganges vom Gericht verurtheilen ſah, bat er die Umſtehenden, ihm den Menſchen zu zeigen, den man hier beſtrafe, weil er als ein Freier lebe. »So ſehr,« fügt Plutarch hinzu, »verachteten ſie die Arbeit des Handwerkers und den Gelderwerb als eine ſklaviſche Beſchäftigung.« Aber auch ſogar in Athen war ein Sokrates, der Gelderwerb durch perſönliche Arbeit eines Freien nicht unwürdig hielt, eine Seltenheit. An ſolche Lebensanſchauung knüpfte ſich gar leicht bei den Hellenen ein Vorurtheil gegen das Gelderwerben auch durch geiſtiges und künſtleriſches Schaffen, ein Vorurtheil, welches beſonders in den ariſtokratiſchen Schichten der helleniſchen Geſellſchaft, bei den grundbeſitzenden Vollbürgern und Edlen, Nahrung fand. Aber dies Vorurtheil war eben ſo wenig allgemein, als es ein ſpecifiſch helleniſches war. Es lebt fort ſelbſt in der allerneueſten Zeit, wo ähnliche Verhältniſſe und Bedingungen ähnliche Anſichten erzeugen. Es iſt daſſelbe Vorurtheil, es ſind dieſelben Verhältniſſe, welche die Erſcheinung bedingen, daſs heutzutage wie in dem helleniſchen Alterthume die Reichen und Vornehmen ſich nur ſehr ſelten dazu herbeilaſſen, die Laufbahn eines bildenden Künſtlers zu erwählen.

Die Honorarfrage der Schriftſteller iſt dunkel für die Blüthezeit der griechiſchen Literatur, obgleich es ſchon damals einen Buchhandel gab. Wir wiſſen nicht, ob Plato und Ariſtoteles, Herodot, Thucydides, Xenophon u. A. Geld genommen haben für die Schriftwerke, welche ſie herausgaben. Aber wir halten es für unwahrſcheinlich; denn ſie waren reiche, fürſtengleiche Männer, die deſſen nicht bedurften und die ihre Werke durch geſchickte Sklaven abſchreiben und wohl zumeiſt nur für ihre Freunde veröffentlichen lieſsen. Sie lehrten auch nicht für Geld in ihren antiken »Akademien« und »Lyceen«, die auſser dem Namen nichts mit den modernen gemein haben. Aber die reiſenden Virtuoſen der Philoſophie und Beredtſamkeit, die Sophiſten thaten es, und Plato, der Ariſtokrat, vergiſst nie, ſie darüber

bitter zu beſpötteln, obſchon bei gar Manchen derſelben gewiſs weit weniger Habſucht und Geldgier, als vielmehr eben nur geringer Vermögensbeſitz der Grund war, weshalb ſie ſich ihre Kunſt bezahlen lieſsen. Nur die ariſtokratiſche Geſellſchaft ſah in dieſer Art des Gelderwerbes etwas nicht Nobles, nicht Wohlanſtändiges. Die öffentliche Meinung bei den übrigen Hellenen fand darin nichts Unrechtes und nichts Entwürdigendes. Die engliſche Ariſtokratie von heute denkt aber noch jetzt über literariſchen und künſtleriſchen Erwerb ebenſo geringſchätzig und hochmüthig, wie Plato und die atheniſche Ariſtokratie — und aus denſelben Gründen.

Ob die tragiſchen Dichter der Griechen für ihre Dramen Geldbelohnungen erhielten, weiſs ich nicht zu ſagen. Man hat angenommen, daſs für die Leiſtungen der komiſchen Dichter eine Geldſumme als Honorar von Staatswegen durch den Rath der Fünfhundert zu Athen ausgezahlt wurde und daſs Ariſtophanes in ſeinen Fröſchen die neidiſchen Demagogen aus dem Theater weiſe:

»die den ehrlichen Lohn der Poeten allhier als Redner im Volke benagen«

— was damals von einem niedrigdenkenden Volksredner, Agyrrhios, geſchehen wäre. Das aber iſt bekannt, daſs Pindar ſich ſeine Siegeshymnen reich bezahlen lieſs, und daſs Niemand im Alterthum daran Anſtoſs nahm. Wenn dies Letztere bei dem Dichter Simonides geſchah, dem ſelbſt Ariſtoteles Geldgeiz nachſagt, ſo war es, weil Simonides ſeine Muſe durch Verkäuflichkeit entwürdigte. Sonſt war die Belohnung des Poeten durch Geld für ſeine Dichtungen ein allgemeiner Brauch, der weit mehr in der Ordnung gefunden wurde, als heutzutage manche Dichterpenſionen, die ohnehin armſelig erſcheinen gegen die reichen Spenden, mit denen helleniſche Freiſtaaten ſo gut wie Fürſten und Könige den Dichter belohnten, der ihrer Städte und Geſchlechter Ruhm und Preis geſungen hatte. Daſſelbe gilt auch von den Kunſtleiſtungen der Muſiker. Und wenn ein Künſtler, wie der Maler Zeuxis,

ſich ſogar die Ausſtellung ſeines früher erwähnten berühmten Bildes der Helena bezahlen liefs, ſo wurde dies nicht etwa darum beſpottet und getadelt, weil man es überhaupt unwürdig fand, daſs ein Künſtler für ſeine Arbeiten Geld nehme, ſondern darum, weil es, wenn die Geſchichte überhaupt wahr iſt, in ſeiner Art eine Ausnahme war, für das Anſchauen ausgeſtellter Kunſtwerke Bezahlung zu fordern. Daſs aber Zeuxis nicht aus Geldgeiz, ſondern aus einem anderen, uns unbekannten Grunde in jenem einzelnen Falle eine Ausnahme zu machen ſich bewogen fand, das erhellt wohl am beſten aus dem hiſtoriſch beglaubigten Umſtande, daſs er der bloſsen Ehre wegen die werthvollſten Arbeiten umſonſt verfertigte. Es iſt überhaupt eine unbeſtreitbare Thatſache, daſs in der Blüthezeit des Hellenenthums die Kunſt vorzugsweiſe nach Ruhm und nicht, wie bei uns, nach Brod ging. So malte Polygnot den Athenern ihre berühmte Bilderhalle, die Poikile, ohne Belohnung anzunehmen, während ſein Kunſtgenoſſe Mikon einen Theil derſelben Halle für Geld malte. So ſchenkte Nikias im macedoniſch-römiſchen Zeitalter eines ſeiner berühmteſten Gemälde lieber ſeiner Vaterſtadt Athen, obgleich ihm der König Attalus für daſſelbe die ungeheure Summe von 60 Talenten (über 80 000 Thaler unſeres Geldes) geboten hatte. Aber Polygnot wie Nikias waren Beide nicht nur groſse Künſtler, ſondern auch zugleich Männer von fürſtlichem Reichthum. Dies führt uns auf die ökonomiſchen Umſtände und pecuniären Verhältniſſe der bildenden Künſtler bei den Griechen überhaupt und auf die daraus hervorgehende Schätzung des durch die Kunſt vermittelten Gelderwerbes.

Zunächſt ſteht die Thatſache feſt, daſs wir von keinem einzigen, irgend bedeutenden, helleniſchen Künſtler wiſſen, der in dürftigen Umſtänden gelebt, unbeſchäftigt geblieben oder gar, wie ſo mancher neuere, in Hunger und Elend verkommen ſei. Nur von Myron ſagt eine ſpäte und ſchon wegen des Zuſammenhanges der ganzen Stelle gering anzu-

ſchlagende Notiz bei Petronius, dieſer Künſtler, der ſo groſse Kunſtwerke geſchaffen, habe Keinen gefunden, der ſeine Erbſchaft übernehmen wollte. Iſt dieſe Geſchichte wahr, ſo muſs Myron ein Verſchwender geweſen ſein, weil ſich ſonſt dieſe Nachricht als ein innerer Widerſpruch erweiſen würde. Auch der Maler Pauſon ſoll, wie ein Ausleger des Ariſtophanes, ebenfalls nicht wahrſcheinlich, berichtet, arm geweſen ſein, und der groſse Polygnot ſich gleichfalls, aber nur am Beginn ſeiner Laufbahn, in dürftigen Umſtänden befunden haben. Die letzte Nachricht mag immerhin als richtig gelten. Auch iſt es wahr, daſs der römiſche Schriftſteller Vitruvius einige, zum Theil ſonſt unbekannte Künſtler namhaft macht, die weniger Ruhm erworben, als ſie verdient, weil ihnen Glück und hie und da auch Geld gefehlt habe. Allein die Regel war dennoch, daſs die helleniſchen Künſtler im Ganzen genommen ſich einer völlig ſorgenfreien Exiſtenz erfreuten. Die Meiſten waren wohlhabend. Von Vielen wird erzählt, daſs ſie groſsen Reichthum beſeſſen. Reichthum aber gab zu allen Zeiten Anſehen, bei den Lebensgenoſſen des Plato und Perikles ſo gut wie in der neueſten Zeit. »Wo Geld iſt, geht das Ruder und bläſt der Wind,« war ſchon zu Sokrates' Zeit ein griechiſches Sprichwort. Denn die Menſchennatur war ihrem innerſten Weſen nach zu allen Zeiten dieſelbe. Dem Maler Nikias, dem Zeitgenoſſen des Attolus, der ſeiner Vaterſtadt Athen, wie wir oben erzählt, jenes königliche Geſchenk gemacht hatte, errichteten die Athener dafür ein Ehrengrab unter ihren Staatsmännern und Helden neben den Gräbern des Harmodios und Ariſtogiton auf dem Wege nach der Akademie, wo es beinahe fünfhundert Jahre ſpäter Pauſanias noch ſah. Jeder Künſtler von irgend einer Geſchicklichkeit fand in dem kunſtliebenden Hellas die reichſte Beſchäftigung nicht nur von Staaten und Corporationen, von Fürſten und Königen, ſondern auch von Privatleuten aller Art. Selbſt Dichter, Philoſophen und Redekünſtler, ein Pindar, Gorgias, Ariſtoteles, Theophraſt u. A.

beſtellten zahlreiche Kunſtwerke, lieſsen ihre eigenen Statuen in Marmor und Erz arbeiten, wohl gar dieſelben in Olympia aufſtellen, und in dem Teſtamente des Ariſtoteles beim Diogenes Laertius findet ſich ausdrücklich die Beſtimmung, daſs ſeine Erben für die Ausführung der bei einem Künſtler von ihm beſtellten Werke ſorgen ſollten. Aber nicht Hellas allein mit ſeinen Tauſenden kunſtliebender Städte, Heiligthümer und Tempel, auch das Ausland, die Fürſten Macedoniens, ja ſelbſt die prachtliebenden Könige und Satrapen des Orientes gaben ſchon in früher Zeit den griechiſchen Künſtlern reiche Beſchäftigung. Ein theſſaliſcher Künſtler, Telephanes, Zeitgenoſs des Polyklet und Myron und Beiden an Trefflichkeit der Werke nach dem Urtheil der bewährteſten alten Kunſthiſtoriker vollkommen ebenbürtig, arbeitete nicht nur für ſein Vaterland, ſondern auch für die Perſerkönige Xerxes und Darius. Und wenn dies auch ſeinem Ruhme ſchadete, da ſeine Werke ins Ausland gingen, ſo brachte es ihm doch deſto ſicherer Reichthum. Der berühmte Skopas lieh mit anderen groſsen helleniſchen Meiſtern ſeine Kunſt der Königin Artemiſia von Karien, die ihrem Gemahle Mauſolus jenes weltbekannte Denkmal errichtete.

Die helleniſchen Künſtler hatten aber nicht bloſs zahlreiche Gelegenheit, durch ihre Kunſt Vermögen, ja Reichthum zu erwerben. Sie beſaſsen Beides oft auch von Haus aus. Und allerdings war ein gewiſſes Vermögen für den griechiſchen Künſtler, namentlich für den Bildhauer, aber ebenſo auch, wenn auch in geringerem Maſse, für den Maler eine Nothwendigkeit. Denn um groſse Aufträge annehmen und ausführen zu können, bedurfte es bedeutender Geldmittel, und die ſchon erwähnte Bemerkung des Vitruv, daſs manche Künſtler nicht den Ruhm, welchen ihr Talent verdiente, erlangt hätten, weil ihnen neben dem Glück auch Geld gefehlt habe, gewinnt jetzt das richtige Licht. Vitruv zählt zu ſolchen Künſtlern ſelbſt den trefflichen Meiſter Nikomachos, den Vorgänger des Apelles, jenen geiſtreichen

Künſtler, der zu einem Idioten, welcher die Helena des Zeuxis nicht ſchön finden konnte, das berühmte Wort ſprach: »Nimm meine Augen und ſie wird dir eine Göttin erſcheinen!« So mag auch Protogenes, wie Plinius erzählt, am Anfange ſeiner Laufbahn arm geweſen ſein und daher weniger fruchtbar, weil er zu kämpfen hatte, um ſich durch die höchſte Vollendung ſeiner Arbeiten einen Namen und neben der Ehre dann auch Geld zu erwerben.

Bei alledem aber ſteht dennoch das Eine feſt, daſs das helleniſche Alterthum im Ganzen und Groſsen nie und nirgend eine Unehre darin ſah, durch die Kunſt Geld zu erwerben, nur nicht gerade das Geld zur Beſchaffung des täglichen Brodes. In dem älteren Athen, wo ein Soloniſches Geſetz den Müſsiggang beſtrafte und ein anderes jedem Bürger die Pflicht auflegte, ſeine Söhne irgend eine Kunſt oder ein Gewerk erlernen zu laſſen, verſteht ſich das von ſelbſt, und Plutarch hat ſehr gut die Gründe hervorgehoben, warum hier Solon's Geſetzgebung von der des Lykurg abwich. Es iſt baare Thorheit, anzunehmen, daſs Phidias darum von ſeinen atheniſchen Mitbürgern gering geſchätzt worden ſei, weil er bei ſeinen groſsen Arbeiten des Olympiſchen Zeus oder der Atheniſchen Parthenos nicht nur Künſtler, ſondern auch »Unternehmer« war. Tempelbauten und Koloſſalſtatuen wurden, wie wir aus Plutarch*) wiſſen, zu öffentlicher Concurrenz dargeboten. »Man hörte die Künſtler, prüfte ihre Vorſchläge, Zeichnungen und Riſſe und entſchied ſich dann für den, der mit dem geringſten Koſtenaufwande das Werk am ſchnellſten und beſten ausführen zu können ſchien.« Solche Arbeiten erforderten ja an und für ſich ſchon für den Künſtler, der dazu den Auftrag erhielt, groſse Summen an Auslagen für ſeine Werkſtatt und für die Arbeiter, auch wenn das Material vom Staate geliefert wurde. Uebrigens

*) In der Schrift: Ob das Laſter hinreiche, um unglücklich zu machen, Kapitel 3.

iſt es nicht einmal bekannt, ob ein Phidias für ſeine Kunſtleiſtung ſelbſt jemals Lohn bedungen habe. Aber ſelbſt wenn dies der Fall war, ſo hat ſchwerlich die öffentliche Meinung ſeiner Zeit darin eine Verringerung ſeiner Würde als freier helleniſcher Bürger geſehen.

Freilich gab es auch im Alterthum Leute, denen es allein edel und ehrenhaft dünkte, durch Kriegsbeute und Erpreſſung oder durch Geldwucher und Handelsgeſchäfte Reichthum zu ſammeln, während ſie auf diejenigen geringſchätzig herabſahen, welche ſich durch künſtleriſche oder geiſtige Thätigkeit Vermögen erwarben. Aber eine ſolche Anſicht war ſelten, ſie war nicht die Anſicht der Edelſten und Beſten, nicht die Anſicht der Blüthezeit helleniſcher Bildung. Jene Geringſchätzung des Künſtlerſtandes als ſolchen im Alterthum, welche man aus einzelnen Stellen alter Schriftſteller gefolgert hat, gehört einer ſpäteren, gehört der römiſchen Zeit, und ſelbſt in dieſer wiederum nur einzelnen Schriftſtellern an. Denn wenn in früherer Zeit ein Demoſthenes von dem Bruder des Aeſchines, ſeines politiſchen Gegners, von dem Maler Philochares, herabſetzend und verächtlich als von einem Menſchen ſprach, »der Salbenbüchſen und dergleichen anmale,« oder wenn ein Ariſtophanes mit geringſchätzender Verachtung von den Malern redet, welche Thongefäſse bemalen, ſo ſind dies nicht Beweiſe dafür, daſs jene Männer von der Kunſt und den Künſtlern überhaupt gering dachten, ſondern vielmehr Beweiſe für das bürgerliche Anſehen der Künſtler. Denn beide Männer begründen ihre Geringſchätzung nicht darauf, daſs die von ihnen Verſpotteten Künſtler, ſondern darauf, daſs ſie eben ſchlechte Künſtler, daſs ſie nur handwerksmäſsige Schmierer ſeien. Beiläufig bemerkt, war jene Aeuſserung des Demoſthenes eine feindſelige Uebertreibung, dergleichen ſich die Staatsredner Athens in der Hitze des politiſchen Kampfes oft genug erlaubten. Denn wir wiſſen von anderer Seite her, daſs der ſo gering geſchätzte Maler ein keineswegs verächtlicher Künſt-

ler geweſen iſt. Es kam aber dem Demoſthenes eben nur darauf an, den Aeſchines, ſeinen erbitterten Gegner, auch in ſeiner Familie auf alle Weiſe herabzuſetzen. Ariſtokratiſcher Hochmuth oder philoſophiſcher Pedantismus, der ſelbſt einen Phidias als einen »Thonſtreicher« anſah und einen Zeuxis und Parrhaſios zu den »Farbenſchmierern« rechnete, war in der Blüthezeit helleniſcher Cultur eine ſo ſeltene Ausnahme, daſs der Redner Iſokrates ſelbſt den Gedanken daran als eine Art Verrücktheit bezeichnen durfte.

Anders ſtellte ſich die Sache freilich in der ſpäteren Zeit, und hier ſind es vornehmlich zwei Schriftſteller, welche allerdings den Künſtlerſtand als ſolchen geringſchätzig behandeln. Dieſe beiden Männer ſind Plutarch, ein verrömerter Grieche, und der ſtoiſche Moralphiloſoph Seneca, der Erzieher und Bildner des kaiſerlichen Kunſtvirtuoſen Nero. Wir wollen die vielberufenen Hauptſtellen aus ihren Schriften jetzt mittheilen, wo uns durch das bisher Entwickelte die richtige Würdigung derſelben weſentlich erleichtert wird. Was den Plutarch anlangt, ſo ſteht er zunächſt überall, wo er von der Kunſt und den Künſtlern ſpricht, auf dem Boden jener einſeitigen Moralphiloſophie, der es überall an der Möglichkeit gebricht, dem Schönen und der Kunſt und alſo auch den Künſtlern, die gebührende Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen. Er iſt Beiden gegenüber ein Pedant, der die Stellung der Künſtler und die Würde des Künſtlerberufs überall durch ſein moralphiloſophiſches Raiſonnement herabzieht, während er glücklicherweiſe für uns zugleich durch die von ihm angeführten Thatſachen, ohne es zu wollen, bezeugt, daſs das edle, freie und kunſtbegeiſterte Volk der Hellenen in ſeiner beſten Zeit über Kunſt und Künſtler anders fühlte und würdiger dachte, als der einſeitige Moraliſt einer ſpäten Zeit. Iſt es nicht ächter Gelehrtendünkel und Pedantismus, wenn er im Leben des Theſeus kopfſchüttelnd bemerkt: »daſs die Ehre, welche das atheniſche Volk dem mythiſchen Schulmeiſter des Theſeus erweiſe, indem es ihm

noch heute Opfer bringe, viel begründeter und gerechter ſei, als die Ehre, mit welcher die Athener die Künſtler Silanion und Parrhaſios feierten, die dem Volke die Bildniſſe ſeines Heroen in Erz und Farben geſchaffen?« In ihrer ganzen Nacktheit aber erſcheint die äſthetiſche Beſchränktheit des Mannes in den Anfangscapiteln ſeiner Lebenbeſchreibung des Perikles. Hier tiſcht er ſeinen Leſern ganz ernſthaft folgendes Raiſonnement auf, durch welches er die bürgerliche Ehre und Achtung, deren ſich alſo die Künſtler auch damals noch erfreuten (denn warum hätte der Mann ſonſt gegen einen Schatten fechten ſollen?), ein- für allemal als unbegründet darzuſtellen unternimmt. Da er nämlich gegen die Schönheit der Kunſtwerke und gegen ihre Wirkung auf die Menſchen nicht anzugehen wagt, ſo verſucht er den Künſtlern ſelbſt und denen, welche ihnen Achtung zollen, folgendermaſsen zu Leibe zu gehen: »Der Werth und die Würde des Hervorgebrachten,« meint er, »beweiſe gar nichts für den Anſpruch des Hervorbringenden auf Würde und Achtbarkeit. Denn man könne ſehr wohl ſich an ſchöngefärbten Stoffen und Gewändern oder an wohlriechenden Eſſenzen und Salben erfreuen, ohne darum die Verfertiger von beiden, die Färber und Salbenköche, für etwas Anderes, als für gemeine, niedrige Handwerker, für Banauſoi, zu achten.« Dieſe Schluſsfolgerung nun ſchämt ſich der Autor nicht auf Kunſt und Künſtler jeder Art, ja ſelbſt auf einen Phidias und ſeines Gleichen anzuwenden, und hinzuzufügen: »Kein edelgeborener Jüngling würde Verlangen tragen, wenn er den Olympiſchen Zeus ſähe, ein Phidias oder beim Anblick der Argiviſchen Hera ein Polyklet zu werden!« Und dergleichen Urtheile erlauben ſich namhafte Philologen und Alterthumsforſcher als die herrſchende Meinung des helleniſchen Alterthums anzuführen und ſie mit den Anſichten eines Ariſtoteles über Kunſt und Künſtler übereinſtimmend zu finden! Dieſer Plutarchiſchen Anſicht iſt es denn freilich auch ganz angemeſſen, daſs er es dem Polygnot zur beſon-

deren Ehre anrechnet die Poikile von Athen umſonſt gemalt zu haben und daſs er es kindiſche Albernheit nennt, daſs ein Mann wie Lucullus nach einem thatenreichen, ſtürmiſchen Leben ſich am Genuſſe des Schönen und der Kunſt durch groſsartig angelegte Sammlungen von Gemälden und Sculpturwerken erfreuen mochte *).

Auf derſelben Stufe äſthetiſcher Bildung wie Plutarch ſteht Seneca, wenn er in einer ſeiner Epiſteln ausruft: »Dazu laſſe ich mich nimmermehr bewegen *(non enim adducor)*, daſs ich zu den eines freien Mannes würdigen Künſten auch die Kunſt der Maler rechnen ſollte, ebenſowenig als die der Bildhauer oder Marmorarbeiter und der übrigen Diener der Üppigkeit!« Hier beweiſt ſchon der eigene Ausdruck, daſs der ſtoiſche Moralprediger, der wie die meiſten Philoſophen ſeiner Zeit die bildenden Künſte nur unter dem Geſichtspunkte des Luxus und der Üppigkeit betrachtet, mit einer anderen würdigeren, um es kurz zu ſagen, mit der ächt helleniſchen Anſicht in Oppoſition ſteht, mit jener Anſicht, die, wie wir ſahen, ſelbſt noch in ſpäterer Zeit ein Galen als die richtige vertrat!

Aber wir wollen gerecht ſein. Die Beſchränktheit freilich, welche die Anſichten eines Seneca und Plutarch für einerlei hält mit der weltweit verſchiedenen und unendlich würdigeren, äſthetiſchen Anſchauungsweiſe des helleniſchen Alterthumes, dieſe Beſchränktheit iſt ebenſowenig zu entſchuldigen, wie die Oberflächlichkeit, welche die Ausſprüche von Schriftſtellern der verſchiedenſten Bildungsepochen des Alterthums harmlos neben einander ſtellt. Wohl aber läſst ſich etwas ſagen zur Entſchuldigung der Kunſt- und Künſtler-Verachtung jener alten Moraliſten oder Gelehrten. Schon

*) Die Stelle iſt zu bezeichnend, als daſs ich ſie nicht herſetzen ſollte. Sie lautet im »Leben des Lucullus« (cap. 39): »Als kindiſche Spielerei ſehe ich es an, daſs er ſeinen Reichthum verſchwendete in prachtvollen Bauten — und noch mehr in Gemälden und plaſtiſchen Bildwerken, die er voll Eifer für dieſe Künſte mit groſsen Koſten zuſammenbrachte.«

Plato's ſtreng doctrinärer Idealismus fand ja, wie wir ſahen, die wirklichen Kunſtwerke ſeiner Zeit lange nicht ſeinem ſittlichen Ideale entſprechend. Wie viel mehr Anſtoſs muſsten die Moraliſten der ſittlich ſo tief geſunkenen Kaiſerzeit an dem Umſtande nehmen, daſs allerdings zu ihrer Zeit auch innerhalb der Kunſt dieſe ſittliche Ausartung ſich zeigte, daſs die Künſtler in ihren Werken nicht ſelten der Lüſternheit fröhnten und die abgeſtumpfte Blaſirtheit aufſtachelten, zu einer Zeit wo Kaiſer mit unzüchtigen Bildern ihre Schlafgemächer ſchmückten, und wo mehr als ein Maler, wie der von Plutarch genannte Cheriphanes, die verſchiedenen Arten gemeinſinnlicher Wolluſt malte. Ebenſowenig mochte es ihnen anſtehen, daſs ſchon die Malerei der älteren Zeit ſich eine gefährliche Freiheit nahm in heiterer Darſtellung von Götterfabeln, wie ſie der groſse Komiker Ariſtophanes ſich gleichfalls genommen, daſs, um nur Eins anzuführen, ein Schüler des Apelles, Kteſilochos, die Entbindung des Zeus vom Bacchus in einem komiſchen Genrebilde darſtellte. Zu dieſem Allen geſellt ſich noch jene Veränderung, welche die äſthetiſche Anſchauungsweiſe und damit auch die Würdigung der Kunſt und die Schätzung des Künſtlerſtandes durch den zur Herrſchaft kommenden, römiſchen Geiſt erfuhr. Die Stellung der Kunſt und der Künſtler bei den Römern verdient aber ein eigenes Capitel.

Wir ſind zu Ende und können es jetzt wohl dem Leſer getroſt überlaſſen, das von uns entworfene Bild von der Stellung des Künſtlers im griechiſchen Leben mit der Anſicht jenes berühmten Gelehrten prüfend zuſammenzuhalten, von der wir in unſerer Entwickelung ausgegangen ſind. Doch nein! noch nicht. Er wird uns zurufen: »Dein Regiſter hat ein Loch; du haſt die von jenem Manne angeführte Stelle des Lucian vergeſſen, in welcher uns dieſer feingebildete, kunſtſinnige Grieche, der Zeitgenoſſe Marc Aurel's und Galen's, es ausdrücklich bezeugt, wenn einer auch ein Phidias oder Polyklet würde und die herrlichſten und zahlreichſten

Kunſtwerke ſchüfe, ſo möchte doch Keiner, der dieſelben ſähe, wenn er anders ein verſtändiger Menſch ſei, ſich wünſchen, gleichfalls ein ſolcher Künſtler zu werden. Denn möge Einer auch ein noch ſo groſser Künſtler ſein, er werde doch immer nur in der Sprache verſtändiger Leute ein Banauſos, ein Handwerker und ein Menſch heiſsen, der von ſeiner Hände Arbeit lebt.«

Alſo wirklich? Dies ſollte in der That die Anſchauungsweiſe des feinſten aller nachchriſtlichen alten Kunſtkenner, des begeiſterten Kunſtfreundes Lucian, dies die Anſicht ſeiner gebildeten helleniſchen Zeitgenoſſen geweſen ſein? Das wäre denn freilich ein ſchlagender Beweis gegen uns und unſere Apologie des Künſtlerſtandes oder vielmehr der griechiſchen Bildung und Geſittung. Aber ich erinnere mich zu rechter Zeit daran, daſs Lucian ein Schalk war, ein ironiſcher Schalk und Spötter, und es will mich faſt bedünken, daſs auch hier ſeine Schalkheit noch beinahe zweitauſend Jahre nach ſeinem Tode unſere Philologen myſtificirt hat.

Und ſo verhält ſich's denn auch in der That. Die angeführte Stelle ſteht in der kleinen Schrift, welche ſich unter dem Titel »Ein Traum« in den Werken des Satirikers findet. In dieſem Bruchſtücke, eine Selbſtbiographie, erzählt er Ende und Anfang ſeiner eigenen ſehr kurzen Künſtlerlaufbahn mit einer ſo heiteren Laune, daſs ich nichts Beſſeres thun kann, als ihn ſelbſt reden zu laſſen, zumal auch die mehrerwähnte Stelle jener Schrift nur aus dem Zuſammenhange des Ganzen ihre richtige Erklärung finden kann.

Lucian, unter Hadrian, etwa um 130 nach Chriſtus in einer griechiſchen Stadt Kleinaſiens geboren, war der Sohn einer nur mäſsig bemittelten Bürgerfamilie. »Ich hatte,« erzählt er, »da ich ſchon ein ziemlich erwachſener Burſche war, eben die Schule verlaſſen, und mein Vater berieth mit ſeinen Gefreundeten, was ich werden ſollte. Den meiſten von ihnen erſchien eine wiſſenſchaftliche Laufbahn« (als Rhetor, oder wie wir etwa ſagen würden, als akademiſcher Docent) »ſehr

mühſam, ſehr langwierig und ſehr koſtſpielig dazu: unſere Vermögensverhältniſſe aber ſeien beſchränkt und forderten baldige Erleichterung. Wenn ich alſo irgend eine der handſchaffenden Künſte erlernte, ſo, meinten ſie, hätte ich erſtlich ſelbſt ſofort meinen Lebensunterhalt durch die erwählte Kunſt, fiele nicht länger meiner Familie als Brodeſſer zur Laſt und könnte auch bald von meinem Erwerb den Vater unterſtützen. Als dies feſt ſtand, war die zweite Frage: welche Kunſt die beſte, die am leichteſten zu erlernende und für einen freien Mann ſich ſchickende ſei, während zugleich für dieſelbe hinreichende Mittel und Ausſicht auf genügendes Auskommen vorhanden ſeien. Wie nun hier Jeder, nach eigener Anſicht und Erfahrung, ſein Wort gab, da ſprach mein Vater mit einem Blick auf meinen gleichsfalls anweſenden Mutterbruder, der in dem Rufe ſtand, ein geſchickter Hermenbildſchnitzer und ein ausgezeichneter Steinmetz zu ſein: »Es ziemt ſich nicht, daſs eine andere Kunſt als die Deine den Vorzug erhält, wenn Du zugegen biſt. Nimm den Jungen,« fuhr er fort, indem er auf mich wies, »und mach' aus ihm einen tüchtigen Steinmetzen und Bildhauer. Er hat das Zeug dazu, und zwar von Natur, denn er iſt ein anſtelliger Burſch.« Mein Vater berief ſich dabei auf meine Wachsſpielereien; ſo oft ich nämlich den Lehrern aus den Augen war, ſuchte ich mir Wachs zu verſchaffen und knetete daraus Ochſen, Pferde, und meiner Treu auch Menſchen, ſehr ähnlich, wie mein Vater meinte, während ich von meinen Lehrern je zuweilen dafür Prügel bekam. Jetzt aber ſprach auch dies für meine Begabung, und jene plaſtiſchen Verſuche gaben die ſichere, Bürgſchaft, daſs ich die Kunſt in kurzer Zeit lernen würde Zugleich ſchien es ein günſtiger Tag, die Kunſt anzufangen, und ſo wurde ich zu dem Oheim in die Lehre gegeben, worüber ich, die Wahrheit zu ſagen, gar nicht unzufrieden war. Denn ich verſprach mir nicht wenig Vergnügen von der Sache und dachte mich ſchon im Geiſt meinen Spielkameraden gegenüber als einen Gegenſtand ihres Staunens,

wenn ſie mich Götterbilder meiſseln ſähen und wenn ich für mich ſelbſt und auch für meine beſten Freunde unter ihnen kleine Schnitzbilder verfertigte. Nun geſchah, was bei allen Lehrlingen geſchieht. Der Oheim gab mir einen Meiſsel und hieſs mich gemächlich auf eine Marmorplatte losſchlagen, die vor mir lag, indem er mir den bekannten Spruch mit auf den Weg gab: »Anfang iſt Hälfte des Ganzen!« Nun aber ſchlug ich aus Unerfahrenheit etwas derber als nöthig zu, und die Platte zerſprang. Da wurde der Onkel-Meiſter zornig, ergriff ein ihm gerade zur Hand liegendes Stück Arbeitszeug und nahm mich ſehr unſänftiglich und ohne gerade zu ſehen, wohin er traf, mit demſelben ins Gebet, ſo daſs Thränen das Erſtlingsopfer waren, mit dem ich in die Kunſt eingeweiht wurde. Da lief ich ihm denn natürlich davon, kam zu Hauſe und erzählte unter ſtrömenden Thränen und unaufhörlichem Schluchzen ein Langes und Breites von dem Prügelwerkzeuge und zeigte dabei die Striemen und Beulen auf, indem ich nicht vergaſs, die ungewöhnliche Härte des Onkels anzuklagen und hinzuzuſetzen, daſs er es lediglich aus Neid gethan, weil er gefürchtet, daſs ich ihn in ſeiner Kunſt übertreffen möchte. Meine Mutter gerieth in groſsen Zorn und ſchimpfte weidlich auf den hartherzigen Bruder, ich aber legte mich, als die Nacht herankam, noch immer weinend zu Bette und hatte die ganze Nacht über ſo meine Gedanken.«

»Soweit nun,« fährt der liebenswürdige Erzähler fort, aus deſſen Darſtellung uns dies treue Genrebild bürgerlicher Familienzuſtände, inſofern ſie ſich auf die zu beſtimmende Wahl der Kunſthandwerkslaufbahn eines freigeborenen griechiſchen Knaben beziehen, entgegentritt, »ſoweit nun ſei das Erzählte lächerlich und kindiſch, aber was jetzt komme, das ſei ſehr ernſthaft und verdiene volle Aufmerkſamkeit ſeiner Zuhörer.« Das Ganze iſt nämlich ohne Zweifel eine im Geſchmack der damaligen Zeit öffentlich gehaltene, rhetoriſche Vorleſung, welche die Stellung des Künſtlers zur Welt und

zum Leben gegenüber der des Gelehrten und Profeſſors von verſchiedenen Seiten beleuchten und die verſchiedenen darüber herrſchenden Anſichten gegeneinander ſtellen ſollte. So erzählt er denn, mit komiſchem Pathos beginnend, wie ihm in jener Nacht ein Traumgeſicht erſchienen, ſo klar und deutlich beſtimmt, daſs er noch heute, nach ſo vielen Jahren im Stande ſei, ſich des ganzen Herganges vollkommen zu erinnern. »Es traten nämlich,« erzählt er, »zwei Frauenbilder zu mir, von denen mich jede bei einer Hand ergriff und mich mit ſo groſser Gewalt und Heftigkeit an ſich zu ziehen verſuchte, daſs wenig fehlte, ſie hätten mich in ihrem Wetteifer zerriſſen. Bald hatte die Eine die Oberhand und mich beinahe ganz in der Gewalt; bald ſah ich mich wieder zu der Anderen hinübergezerrt, und dabei ſchrie die Eine der Anderen zu: ſie wolle mich beſitzen, denn ihr gehöre ich eigen, während die Andere das Streben jener nach fremdem Eigenthum ein vergebliches nannte. Es war aber die Eine dieſer Frauenzimmer eine Geſtalt wie ein Handwerker, männlicher Statur, das Haar ungeordnet, die Hände ſchwielig, das Kleid aufgegürtet, von Kalk ſtäubend gerade wie der Onkel, wenn er an ſeinen Steinen arbeitete. Die Andere dagegen ſchön von Angeſicht, die Haltung ausdrucksvoll, der Gewandüberwurf zierlich. Endlich forderten ſie mich auf, ſelbſt zu entſcheiden, welcher von beiden ich angehören wolle, und die zuerſt erwähnte, rauh und männlich ausſchauende, hub alſo an zu reden:

»»Ich, lieber Junge, bin die Bildhauerkunſt, die Du geſtern zu lernen angefangen haſt, eine alte Freundin Deines Hauſes, denn ſchon Deiner Mutter Vater (ſie nannte den Namen meines mütterlichen Groſsvaters) war ein Bildhauer und Deine beiden Ohme ſind gleichfalls durch meine Kunſt wohlangeſehene Künſtler. Wenn Du alſo Willens wärſt, Dich nicht von jener Schwätzerin bethören zu laſſen, ſondern mein Genoſſe zu werden, ſo wirſt Du erſtlich einmal ſtattlich

emporwachſen, einen kräftigen Körperbau bekommen und keinen Menſchen beneiden und brauchſt auch nimmer durch die Welt zu ziehen und Dein Vaterland und Deine Angehörigen zu verlaſſen; und nicht um bloſse Redekunſtſtücke werden Dich alle Menſchen rühmen und preiſen. Rümpfe nicht die Naſe über mein Ausſehen und über meine ſchmutzige Kleidung; denn von ſolchen Anfängen ausgehend, hat uns jener berühmte Phidias ſeinen Zeus geſchaffen und Polyklet ſeine Hera gefertigt, hat ein Myron Ruhm und Praxiteles Bewunderung erlangt. Beugt man doch auch zugleich vor dieſen Männern die Kniee, wenn man ſich vor den Göttern anbetend niederwirft, die ihre Kunſt geſchaffen. Wenn Du alſo Einer von dieſen würdeſt, wie ſollteſt Du da nicht herrlich daſtehen vor allen Menſchen? Und auch Deinen Vater wirſt Du zu einem beneideten Manne und Dein Vaterland von Ruhm ſtrahlend machen.«« Dies und dergleichen noch mehr ſprach die Kunſt, freilich etwas anſtoſsend und mit vielfachen Sprachfehlern, aber doch ſehr eifrig darauf ausgehend, mich zu überreden. Indeſſen iſt mir das Meiſte aus dem Gedächtniſſe entfallen.«

Hierauf läſst Lucian das zweite Frauenzimmer auftreten und er theilt ihre Rede ausführlich mit, die allerdings ſtiliſtiſch weit gefeilter, ſchmuckvoller und pomphafter klingt, als die wenigen Worte, welche der fein und künſtleriſch charakteriſirende Autor ſo bezeichnend der zu allen Zeiten wortkargen bildenden Kunſt in den Mund legt. Dieſe Rede der »Frau Bildung« — unter welcher Bildung die ſophiſtiſche und rhetoriſche Bildung der damaligen reiſenden Wiſſenſchaftsvirtuoſen zu verſtehen iſt, — leidet kaum einen Auszug. Sie iſt voll ſo feiner, ſchlagender Ironie, daſs es unbegreiflich bleibt, wie man irgend einen Satz derſelben im vollen Ernſte nehmen konnte. Die »Frau Bildung«, auch im Aeuſseren allen Schmuck und Anſtand ſelbſtbewuſster Vornehmheit zeigend, hebt zunächſt die äuſserliche Gering-

heit und Armuth des gewöhnlichen Künſtlerlebens in ſeinen handwerksmäſsigen Anfängen hervor, das weder Ehre noch »Herrlichkeit der Welt« gewähre, das denjenigen, der ſich ihm hingebe, nicht aus dem Kreiſe der gewöhnlichen Menge hinaufkommen laſſe in die erhabene Sphäre der vornehmen, reichen, gebildeten, bewunderten und beneideten Geſellſchaft:

»Wenn Du meiner Gegnerin folgſt,« heiſst es dann weiter, »ſo wirſt Du Zeit Deines Lebens nur ein Arbeiter bleiben, Dich bücken und ducken vor jedem Vornehmeren und Reicheren, verehrend den, welcher zu reden verſteht, Spielball und gute Beute eines Jeden, der Dich an Bildung überſieht, das Leben eines Haſen lebend, immer auf der Flucht vor dem, der mehr iſt und mehr hat als Du.« In den darauf folgenden Worten iſt es einem faſt, als hörte man eine hochadelige Stiftsdame oder einen geborenen Geheimen Rath von alter Familie unſerer Tage reden, die auch nicht begreifen können, wie man denn aus einem »Farbenſchmierer«, wie Cornelius, oder aus einem »Steinhauer«, wie Rauch, ſo viel Weſens machen und Geld, Orden und Ehrenſtellen, die doch eigentlich von Gott und Rechts wegen nur Leuten von alter Familie zukämen, an dergleichen Plebejer verſchwenden könne. Die antike Dame fährt nämlich fort:« Ja, ſelbſt wenn es Dir gelänge, ein Phidias oder Polyklet zu werden und noch ſo viele erſtaunliche Kunſtwerke zu ſchaffen, ſo würde freilich Deine Kunſt von aller Welt geprieſen werden, aber dennoch würde keiner von denen, die Deine Werke anſchauen, wenn er anders ein Mann von Verſtand iſt, den Wunſch hegen, ein Mann wie Du zu werden; denn ſei Du als Künſtler ſo groſs Du willſt, Du wirſt doch immer nur für einen Plebejer, für einen Handwerker und für einen Menſchen gelten, der von ſeiner Arbeit leben muſs.«

Man ſollte meinen, daſs die übertreibende, die Farben

fingerdick auftragende Ironie dieſer Worte ſelbſt für einen Blinden zu Tage liege. Aber leider iſt es nicht ſo. Denn wir haben geſehen, welche Schlüſſe man aus dieſen, ihrem Zuſammenhange entriſſenen Worten des heiter ſcherzenden Spötters Lucian für die Beantwortung einer wichtigen Culturfrage des helleniſchen Lebens gezogen hat. Ich will daher noch einiges hinzufügen.

Die Dame Bildung verſpricht alſo in dem weiteren Verlaufe ihrer wohlgeſetzten Rede dem Schüler, welchen ſie für die Laufbahn des philoſophiſchen Virtuoſenthums gewinnen will, nichts weniger, als ungefähr Alles, was zwiſchen Himmel und Erde überhaupt zu finden iſt. Vor Allem wird er Wiſſenſchaft erlangen von allen Dingen der Welt, ſowohl von vergangenen, als von den gegenwärtigen und zukünftigen. »Mit Einem Worte,« heiſst es, »ich werde Dich unterweiſen ſowohl in allen göttlichen, als in allen menſchlichen Dingen und zwar in möglichſt kurzer Zeit und auf dem kürzeſten Wege, und Einfluſs und Achtung bei den Vornehmſten und Reichſten, Eleganz des äuſseren Lebens und mundaufſperrende Bewunderung der Maſſe, wenn ſie Dich reden hört, wird Dein Lohn ſein, wenn Du mir folgſt, mir, der ein Demoſthenes und Aeſchines, geringer Leute Kinder, ihren Ruhm verdanken, ja Sokrates ſelbſt, der auch die Bildhauerei an den Nagel hing und als Ueberläufer zu mir kam, wofür er jetzt weltberühmt iſt. Folgſt Du aber jener dort, ſo iſt ſtatt aller dieſer Herrlichkeiten Dein Loos ſchmutzige Kleidung, niedrige Handtirung mit Meiſseln, Stemmeiſen, Hämmern und dergleichen, die ſich höchſtens für einen Sklaven geziemt. Statt darüber nachzudenken, wie Du Deine Rede und Dich ſelbſt harmoniſch ausbildeſt, wird alle Deine Seelenkraft in der engen Werkſtatt ſich nur darauf richten, Deinen Werken Harmonie und edle Haltung zu geben.« Lucian erzählt dann noch weiter und zwar in ſehr draſtiſch komiſcher Weiſe das Ende ſeines Traumes, wobei er denn zum Ueberfluſs für

ganz beſonders ſtumpfſinnige Leſer nicht vergiſst, gegen den Schluſs hinzuzufügen: »daſs dieſer Traum des Knaben und die in demſelben enthaltene Gegenüberſtellung der beiden Künſte und Laufbahnen freilich, wie er glaube, ſehr weſentlich durch ſeine ſchreckensvolle Furcht vor den Schlägen ſeines Meiſters bedingt geweſen ſei.« Endlich ſchlieſst er die Nutzanwendung, welche darauf hinausläuft: die Jugend könne aus ſeinem Beiſpiele lernen, daſs auch aus einem armen Burſchen etwas Rechtes werden könne, mit den liebenswürdig beſcheidenen und ſehr ernſthaft gemeinten Worten, welche eben darum über die Natur des Vorhergehenden gar keinen Zweifel laſſen: »Und ſo bin ich denn ſelbſt, der ich hier vor Euch ſtehe, wenn auch nichts Anderes, ſo doch ein Mann geworden, der wenigſtens keinem Steinmetzen nachzuſtehen braucht.«

Jetzt hoffentlich wird man deutlich genug ſehen, wie jenes vielbeſprochene Wort Lucian's allein gemeint ſein kann. Allerdings war der Autor nicht mehr ein Sohn der Blüthezeit Perikleiſchen Lebens. Er gehörte vielmehr einer Zeit und einem Weltzuſtande an, wo unter dem Einfluſſe des in ſeinem Innerſten barbariſchen Römergeiſtes ſchon eine dieſem entſprechende Anſicht über Kunſt und Wiſſenſchaft ſich auch über die helleniſche Welt zu verbreiten begonnen hatte. Wir befinden uns ſchon auf dem Boden jener Barbarei, welche die Wiſſenſchaft ebenſowohl als die Kunſt darauf anſieht, was man mit ihr für äuſsere Zwecke ausrichten und machen könne. Aber Lucian ſelbſt ſteht über dieſer Anſicht. Er verſpottet ſie viel mehr, als daſs er ſie theilt. Denn er gehörte noch fünfhundert Jahre nach Ariſtoteles zu jenen ächt helleniſchen Naturen, zu jenen »edel- und groſsgeſinnten« Menſchen, »für die es ſich,« nach dem Ausſpruche des Weiſen von Stagira, »am allerwenigſten gezieme, bei allen Dingen nach dem Nutzen zu fragen.« Und ſo iſt denn, wie vorauszuſehen war, auch aus ſeinem Urtheil nicht nur

keine Widerlegung, ſondern vielmehr eine Beſtätigung der bisher von uns entwickelten Anſicht geworden, der Anſicht: »daſs die Kunſt ſich glücklich ſchätzen könnte, wenn ihre würdigen Vertreter zu unſeren Zeiten gleiches Anſehen und gleiche Achtung und Ehre genöſſen, als deren ſich im helleniſchen Volke die Künſtler erfreuen durften.«

XVII.

DIE KUNST UND DIE FREIHEIT.

»Nur der Menſch, welcher die Luft der Oeffentlichkeit athmet, den Freiheit umweht, der im Ganzen webt, iſt wahrer Schönheitsſtoff, nur hier ſind die ächten groſsen Motive. — Wo dagegen das Individuum bei dem beſten Intereſſe doch nichts über ſeinen beſchränkten Kreis hinaus thun kann und darf, da krümmt es ſich ein zum Philiſter.« Fr. Viſcher.

Die Kunſt und die Freiheit.

Der Vater der Geſchichte bei den Hellenen, Herodot, hat es geſagt: daſs alle Macht und Herrlichkeit Athens aus der Freiheit vor Allem erblühet ſei. »Erſt die Freiheit lieſs ſie empfinden,« ſagt der Alte, »daſs jeder Einzelne, was er leiſte und ſchaffe, zu ſeiner eigenen Ehre, zu ſeinem eigenſten Genuſſe ſchaffe und leiſte, und dies Bewuſstſein lieſs ſie groſs werden vor allen.« Dies »höchſte, allerwege erſtrebenswerthe Gut der Freiheit,« wie derſelbe Herodot es nennt, dieſe Freiheit, die den Staat zum »Gemeinweſen«, zur Schöpfung aller ſeiner Bürger machte und den vollen Genuſs dieſes groſsen Lebenskunſtwerkes Jedem nach ſeinem Rechte zu Theil werden lieſs, dieſe Freiheit, die keinem helleniſchen Republicaner die Zunge band, wo es zu reden und zu rathen, keinem den Arm feſſelte, wo es zu handeln und zu thaten galt über und für das, was in Wahrheit allen gemein war, — dieſe »Iſegorie,« die in Athen zu ihrer höchſten Blüthe gelangte, ohne doch in irgend einem helleniſchen Staate ganz zu fehlen, — ſie findet ſich zugleich in demſelben Athen vereint mit der höchſten Blüthe aller und vornehmlich der bildenden Kunſt.

Der Erſte unter den Neueren, welcher dies erkannte

und mit Begeiſterung ausſprach, war der unſterbliche Winckelmann, der Herodot der alten Kunſtgeſchichte. Das Capitel ſeines Werkes, in welchem er dieſen Zuſammenhang der Freiheit mit der Kunſt aufzeigt, gehört zu dem Begeiſtertſten was er geſchrieben. Dieſer Mann, geboren und erzogen in einem unfreien Lande, in ſklaviſchen Zuſtänden bis in ſeine Mannesjahre lebend und zum erſtenmale in Italien endlich aufathmend zum Lichte der Freiheit im Anblicke ſpärlicher Reſte der Kunſtſchöpfungen des freien Hellenenthumes, im Genuſſe eines glücklicheren Himmels und eines Hauches freierer Menſchlichkeit, wie ihn im Vergleich zu ſeinem Heimathlande ſelbſt das damalige patriarchaliſche Herrſcherthum des Vatican noch den Menſchen gewährte; — er war es, der zuerſt wieder die Freiheit als eine der Lebensbedingungen aller ächten Kunſt begeiſtert hervorhob, ja ſie »als die vornehmſte Urſache des Vorzuges der griechiſchen Kunſt« aufſtellte. Und nicht allein die Freiheit, wie ſie erſcheint in ihrer vollen Ausbildung zur grandioſen Höhe atheniſcher Demokratie. Er meinte, »daſs die Freiheit allezeit, auch ehe die Aufklärung der Vernunft ſie die Süſsigkeit einer völligen Freiheit ſchmecken lieſs, unter den Griechen ihren Sitz gehabt, auch neben den Thronen der Könige, welche väterlich regierten und die Homer die Hirten der Völker genannt, um ihre Liebe für das Volk und ihre Sorge für ſein Beſtes anzudeuten.« »Ob ſich gleich,« wie er hinzuſetzt, »nachher Tyrannen aufwarfen, ſo waren ſie es nur in ihrem Vaterlande und die ganze Nation hat niemals ein einziges Oberhaupt erkannt; und bevor die Inſel Naxos von den Athenern erobert wurde, hatte kein freier Staat in Griechenland ſich den anderen unterwürfig gemacht. Daher ruhte nicht auf einer Perſon allein das Recht, groſs in ſeinem Volke zu ſein und ſich mit Ausſchlieſsung Anderer verewigen zu können.«

Was Winckelmann hier hervorhebt, iſt jener groſse Gegenſatz des Hellenenthumes zu der Welt des Orients. Die

Lebensform des Orients iſt die Deſpotie. Deſpotiſch iſt daher auch der Charakter der orientaliſchen Kunſt. Soweit wir ſie kennen, iſt die bildende Kunſt der orientaliſchen Vorvölker noch individualitätslos, nur ein Individuum feiernd, nur eins als ſolches ausgeſtaltend, den Einen, der zugleich abſoluter Beherrſcher Aller, ja der ſichtbare Gott oder doch ſein Stellvertreter iſt. So in Aſſyrien und Perſien, wo auch die Architektur und Sculptur Ernſt machten mit der Vergötterung des irdiſchen Herrſchers. So in Aegypten, dem Reiche und Volke der Prieſter und Soldaten, wo auch die Kunſt prieſterlich monarchiſch und theokratisch erſcheint und daher uniform, reglementsmäſsig, ſoldatiſch individualitätslos auftritt.

In Griechenland dagegen, wo zuerſt die Deſpotie abgeworfen, der Staat zur Freiheit und zuletzt zur Demokratie fortgebildet wird, in welcher Jeder im Ganzen und das Ganze in Allen lebt, wo Alles öffentlich und das Vaterland, das Allgemeine, Lebensluft iſt, wo nicht, wie im Orient, nur Einer frei und darum ein Individuum, eine freie in sich berechtigte Perſönlichkeit iſt, ſondern wo Alle frei ſind, die nicht als überwundene oder gekaufte Menſchen eines fremden Volkes Sklaven ſind des freien helleniſchen Bürgers — in dieſem Griechenland, deſſen politiſche Blüthe die Demokratie bildet, wird auch die Kunſt demokratiſch, indem ſie ſich zur Ausgeſtaltung des Individuellen erhebt. Denn in Griechenland iſt der Menſch das Individuum als ſolches, das Berechtigte. Selbſt der Gottesbegriff kann ſein nicht entbehren und ſpaltet ſich daher in ſelbſtſtändige Individuen, welche die Kunſt in der Poeſie erſchafft und in der Plaſtik ausgeſtaltet. »Der Menſch iſt das Maaſs aller Dinge!« ſagte der helleniſche Weiſe. Daher iſt die Menſchengeſtalt und ihre Bildung in der Kunſt auch zugleich das Maaſs der religiöſen, politiſchen und ſittlichen Freiheit der Völker. In der ägyptiſchen Kunſt ſind die Geſtalten durchaus Ideal, wiewohl ägyptiſches Ideal, ſie ſind abſtracte Typen, in der Regel ohne alle Modification der In-

dividualität. Zu dieſer erhebt das Kunſtwerk der Menſchen- und Göttergeſtalt erſt der Geiſt der griechiſchen Kunſt.

Dieſer Gegenſatz des orientaliſchen Deſpotismus und der helleniſchen Erlöſung des Menſchenweſens zur Freiheit iſt es, den Winckelmann im Auge hatte, als er in ſeiner einfachen Sprache »die Freiheit die vornehmſte Urſache des Vorzuges der helleniſchen Kunſt« nannte; und wenn er auch, wie wir ſehen werden, in der Anwendung ſeines Dogmas von der Freiheit auf einen Irrthum und Abweg gerieth, ſo bleibt darum der Grundgedanke deſſelben nicht minder in Kraft. So iſt es gemeint, wenn er »die Ehre der Statue, mit der man diejenigen belohnte, welche Schönes, Gutes und Groſses gethan oder die auch nur durch Uebung des Leibes ihr körperliches Menſchenweſen zu vollendeter Kraft und Schönheit ausgebildet hatten«, — wenn er ſolche Ehre als einen Ausfluſs der Freiheit betrachtet. Dies will er bezeichnen, wenn er ſolche Ehre, die dem Einzelnen von ſeines Gleichen, dem freien Bürger von freien Bürgern zu Theil ward, im Hinblick auf unſere orientaliſch-byzantiniſchen Formen des Staatslebens mit »den werthloſen Titeln und Kreuzchen, den allerwohlfeilſten Belohnungen der Könige unſerer Zeit« vergleicht. So iſt es endlich zu verſtehen, wenn er begeiſtert ausruft: »Durch die Freiheit erhob ſich, wie ein edler Zweig aus geſundem Stamme, das Denken des ganzen Volkes. Denn ſo wie der Geiſt eines zum Denken gewöhnten Menſchen ſich höher zu erheben pflegt im weiten Felde oder auf einem offenen Gange und auf der Höhe eines Gebäudes, als in einer niedrigen Kammer und in jedem eingeſchränkten Orte — (er mochte bei dieſen Worten den Winckelmann auf Villa Albani zu Rom mit dem Winckelmann in der Dachſtube des Schulmeiſters von Seehauſen vergleichen!) — »ebenſo muſs auch die Art zu denken unter den freien Griechen ſehr verſchieden geweſen ſein gegen die Begriffe beherrſchter Völker. Die Freiheit, die Mutter groſser Begebenheiten, Staatsveränderungen und der Eiferſucht unter den Griechen,« fährt er fort, »pflanzte

gleichſam in der Geburt ſelbſt den Samen edler und erhabener Geſinnungen. Und ſo wie der Anblick der unermeſslichen Fläche des Meeres und das Schlagen der Wellen an den Klippen des Strandes unſeren Blick ausdehnt, ſo konnte im Angeſichte ſo groſser Dinge und Menſchen nicht unedel gedacht werden. Die Griechen in ihrer beſten Zeit waren denkende Weſen, welche zwanzig und mehr Jahre ſchon gedacht hatten, ehe wir insgemein an uns ſelbſt zu denken anfangen, und die den Geiſt in ſeinem gröſsten Feuer, von der Munterkeit des Körpers unterſtützt, beſchäftigten, welcher bei uns, bis er abnimmt, unedel genährt wird. In Zuverſicht auf ein durch ſolche Erziehung erwecktes, erhabenes Denken trat Perikles auf und ſagte laut, was man uns von uns ſelbſt kaum zu denken erlaubt: »»Ihr zürnet auf mich, ihr Athener, der ich glaube, keinem Menſchen zu weichen in Erkenntniſs deſſen, was man erfordern mag und in der Fähigkeit, über daſſelbe zu ſprechen!««

Und nun zählt der begeiſterte Mann alle die Segnungen der helleniſchen Freiheit auf, welche der Kunſt erweckend, belebend, fördernd und belohnend zu Gute kamen: die freudig dankbare Anerkennung, deren ſich der helleniſche Künſtler erfreute; die bewundernde Verehrung, die ihn den Erſten ſeiner Stadt gleich ſtellte; die Unabhängigkeit ſeines Glückes, ſeiner Laufbahn und ſeines Ruhmes »von dem Eigenſinne unwiſſenden Stolzes oder dem übelgeſchaffenen Auge eines durch die Schmeichelei oder Knechtſchaft willkürlich über ihn beſtellten Richters«; das Leben und Wirken in einem Volke, wo die Weiſeſten und Beſten mit der Geſammtheit aller Bürger das Urtheil über ein Kunſtwerk ſprachen und wo die Kunſt die gemeine Sache Aller, weil ſie dem gemeinſamen Bedürfniſſe Aller geweiht und für das Heiligſte und Nützlichſte im Gemeinweſen beſtimmt war. Dies Alles zählt er auf, um noch einmal zu beweiſen, was im Grunde ſchon die einfache Thatſache ſelber beweiſt, die in dem freieſten Volke auch zugleich das künſtleriſch vollendetſte und in ſeinen

Werken die ewigen Muſterbilder der Schönheit vor unſere Augen ſtellt! —

Vergebens! Goethe freilich ging über des Mannes äſthetiſchen Demokratismus, ohne ihn zu berühren, hinweg, als er ſeine Charakteriſtik Winckelmann's ſchrieb. Er hatte keinen Begriff von dem Werthe demokratiſchen Lebens nicht nur zur Erweckung der Kunſt, ſondern auch als Stoff der Schönheit, wenn er auch im Innerſten ſeines Herzens fühlen mochte, daſs nur der Menſch, welcher die Luft freier Oeffentlichkeit athmet und in der Freiheit als in ſeinem Elemente lebt und webt, wahren Schönheitsſtoff und die ächten groſsen Motive der Kunſt gewährt. Aber er widerſprach wenigſtens nicht, er ſchwieg zu jenem Glaubensbekenntniſſe Winckelmann's, deſſen Göttin auch im eigenen Leben, wie für den ihm geiſtverwandten Leſſing, die Freiheit war. Allein ſeine Nachfahrer ſchwiegen nicht. Sie hörten jene Rede nur, um vor ihr ſich zu entſetzen. Sie verſtanden ihn gar nicht, oder ſie wollten ihn nicht verſtehen. Und ſo konnte man es denn bald leſen, wie Winckelmann's Ketzerei längſt des Irrthums geziehen und genugſam widerlegt ſei. Freilich gehörten dieſe Widerlegenden einer Zeit an, in der man die alten helleniſchen Klaſſiker verſtümmelte, um die Jugend vor dem Gifte der Freiheitsliebe und des Deſpotenhaſſes, die aus ihnen ſprechen, zu bewahren; einer Zeit, in der loyalgeſinnte Schulmeiſter die oben angeführte Stelle des Herodot, in welcher er die Freiheit den Grundſtein aller atheniſchen Gröſse nennt, überſchlugen, aus Furcht die Jugend, die ſie mit dem Mark der Alten zu nähren vorgaben, möge vom Athem des Hochverrathes angeſteckt werden, der aus den Worten des alten Hellenen ſpricht. Die Gegner Winckelmann's führten einzelne Tyrannen helleniſcher Städte an, welche Kunſtwerke beſtellt, und macedoniſche Könige aus der Zeit des Sokrates, welche freigebige Kunſtliebhaber geweſen. Ja, Goethe's Freund, Heinrich Meyer, hat ſogar einen griechiſchen Maler Omphalion angeführt, der ein Sklave und Schüler des groſsen Malers

Nikias geweſen ſei. Und damit glaubte er Winckelmann widerlegt und bewieſen zu haben, »daſs ſogar perſönliche Unfreiheit in Hellas kein Hinderniſs war zur Ausbildung entſchiedenen Kunſttalents!« Und doch wird ſelbſt dieſe Nachricht über jenen einzigen Künſtler unter ſo vielen Hunderten nur als ein Gerücht von Pauſanias erwähnt, während ein früherer Zeuge, Plinius, ausdrücklich berichtet: daſs es in Griechenland zu aller Zeit den Sklaven verboten geweſen, die freien Künſte zu treiben. Ueberhaupt aber können alle dieſe Dinge gegen Winckelmann nichts beweiſen, weil ſie den Kern und das Weſen ſeiner Anſicht gar nicht berühren. Man ſpürt den Goethe'ſchen Einfluſs in dieſer Oppoſition ſeines Freundes gegen Winckelmann, und die Schluſsworte derſelben*): »Es haben Dichter und Künſtler jederzeit einer noch höheren Freiheit genoſſen, als die von der Staatsverfaſſung ausging, nämlich der Freiheit, welche ihnen der Genius verliehen,« können ihren Goethe'ſchen Urſprung kaum verleugnen. Aber Goethe's feiner ſubjectiver Quietismus, eine Nothwehr, wenn man will, gegen das Elend ſeiner Zeit, wurde zur Rohheit unter den Händen ſeiner Jünger, die nicht einſahen, daſs derſelbe Genius, der die Freiheit des Künſtlers verleiht, bei den Hellenen zugleich das groſse Kunſtwerk des freien helleniſchen Staatslebens erſchuf, von dem getragen der Künſtler erſt zum vollen Genuſſe und zur vollen Bethätigung ſeiner eigenthümlichen Freiheit gelangt. Was Pyrrhus ſeinen Epiroten zurief: »Ihr ſeid meine Schwingen!« das konnte von den ſchönen, edelgeſinnten, freien Menſchen ſeiner Zeit der helleniſche Künſtler ſagen, während ſich die Weimariſchen Kunſtfreunde in ihren ſtillen Winkel zurückziehen muſsten, um ſich nur vor den Menſchen ihrer Zeit zu retten. Ob ein König Archelaus von Macedonien, um ſich bei den Griechen populär zu machen, dem Maler Zeuxis vierhundert

*) Heinrich Meyer Geſchichte der bildenden Künſte bei den Griechen I, S. 202. 203.

Minen (etwa 30,000 Thaler) zahlte, damit er ſein Haus mit Wandgemälden ausmale, das war für die Kunſt ſelbſt gleichgültig. Denn dieſer König war trotzdem ein ungebildeter Barbar, der, wie ſein groſser Zeitgenoſſe Sokrates meinte, beſſer gethan haben würde, wenn er vor Allem das Geld erſt an ſeine eigene Bildung gewendet hätte. Die Kunſtförderung durch die Freiheit, welche Winckelmann meinte, war von ſolcher Mäcenatenſchaft, wie ſie auch heute wohl noch irgend ein beſtellender Bankier oder ein die Kunſt als Amüſement behandelnder Fürſt ausübt, himmelweit verſchieden. Darum lieſs er ſich es auch wenig anfechten, als ſein Freund Mengs ängſtlich beſorgte, die Groſsen möchten, wenn ſie Winckelmann's Freiheitshymnus läſen, den Künſtlern ihre Beſtellungen entziehen.

Wer freilich bei dem Worte Freiheit an die beliebten Conſtitutionen und conſtitutionellen Freiheiten denkt, der kann allerdings Winckelmann's Meinung nicht verſtehen. Dieſer moderne Hellene wuſste nichts von conſtitutioneller Freiheit. Er war auch, ſo viel bekannt, kein Liebhaber der Anarchie. Er lebte und ſchrieb unter einer unumſchränkten Regierung, in Rom, dicht bei den Blitzen des dreifachgekrönten Prieſterimperators. Aber ſelbſt hier war es dem Deutſchen vergönnt, eine Luft zu athmen, die im Vergleich zu der ſeines Vaterlandes Freiheitsluft heiſsen konnte. Die Römer von damals waren ſelbſt unter ihren Päpſten freiere Menſchen, als die damaligen Deutſchen unter ihren Hunderten von groſsen und kleinen Deſpoten. Denn die Freiheit iſt allerdings nicht allein an die Regierungsform gebunden. Sie war vorhanden im Zeitalter der italieniſchen Kunſtblüthe, obgleich es neben den groſsen Städterepubliken auch an Tyrannen nicht fehlte. Rafael genoſs einer gröſseren Freiheit in ſeinem Volke als irgend ein Künſtler des heutigen (1855) Italiens. Aber dennoch war jene Freiheit nicht zu vergleichen mit derjenigen, aus welcher die Blüthe helleniſcher Kunſt entſproſste. Jener wilde, gewaltthätige Papſt

Julius II., dem die Nachwelt die gröſsten Meiſterſtücke der Malerei zu danken hat, beſaſs allerdings den ſcharfen und ſicheren Blick, der, auf das Weſentliche gerichtet, unbeirrt durch Höflingsgeſchwätz oder Modethorheit, das wahre Talent erkannte und das ächte Genie ſchon in dem ſiebzehnjährigen Rafael über die Altmeiſter der Kunſt ſetzte. Dieſe Altmeiſter ſchrieen über Tyrannei und Unverſtand, als er, nachdem Rafael kaum ſein erſtes Bild in den Stanzen vollendet, Alles, was die anderen Maler gemacht hatten, herunterſchlagen und Rafael allein alle Zimmer ausmalen hieſs; aber Welt und Nachwelt haben ſeinen Richterſpruch gerechtfertigt. Allein derſelbe Herſcherwille eines Einzigen, der hier beſtimmend entſchied, wirkte zugleich entſcheidend ein auf die Entfaltung des Genius. Durch dieſen Herrſcherwillen eines Einzigen ward Rafael, nach Heinſe's feiner Bemerkung, faſt zum bloſsen Kirchenmaler. »In den Stanzen ſind zwar einige Gemälde, die nicht zur Kirchengeſchichte gehören; allein er muſste die Perſonen darin doch, dem Orte nach, ſo fromm behandeln, daſs ſogar Vaſari ſeinen Plato und Ariſtoteles in der Schule von Athen für die Apoſtel Paulus und Petrus anſah, und ein anderer Unwiſſender dieſelben mit dem Heiligenſchein in Kupfer ſtach. Sein Parnaſs würde vermuthlich in einem Saale von Arioſto's Gartenhauſe ein anderes und beſſeres Werk geworden ſein. Und wie ſind die Zimmer alle an und für ſich ſchon ſchlecht beleuchtet und angeordnet, mit Malerei überladen! Man ſollte faſt denken, der göttliche Meiſter habe den gröſsten Theil ſeines Lebens hier mit ſeinen Schülern gefangen geſeſſen und einem theologiſchen Tyrannen zu Gefallen alle Wände vollgepinſelt, um ihn zur Erlöſung zu bewegen.«

Heinſe hat Recht: ſelbſt dieſer Schutz der Kunſt durch einen genialen Deſpoten war in gewiſſem Sinne eine Beſchränkung der Freiheit des Künſtlers. Er hat auch bedingungsweiſe Recht, wenn er hinzufügt: Rafael habe, durch dieſen Druck gehindert, äuſserſt wenig geſchaffen, wo ſein ganzes

Weſen mit allen ſeinen Gefühlen und Neigungen ins Spiel gekommen, wo die Sonne ſeines himmliſchen Genius ganz auf einen Brennpunkt gezündet hätte. »Wie würden Rafael's Weiber,« ruft er aus, »dieſelben Geſtalten zu ſeinem Kindermorde, zu ſeinen vortrefflichen Sibyllen, zu verſchiedenen ſeiner Madonnen noch andere Wirkungen hervorbringen in den Vorſtellungen aus dem Leben einer Sophronisbe, einer Kleopatra, Cornelia, der Geſchichte des Coriolan! Es bleibt ausgemacht: das Element der groſsen Geiſter iſt die Freiheit, und wer ſie unterſtützen will, muſs dieſe ihnen erſt gewähren. Aller Zwang hemmt und drückt die Natur, und ſie kann ihre Schönheit nicht im vollen Reize entfalten. Deswegen waren die Athener unter ihrer Demokratie und Anarchie, d. h. in ihrer Herrſcherloſigkeit — der höchſte Gipfel der Menſchheit.«

Freiheit iſt überall da vorhanden, wo die Menſchen nicht gehindert ſind, ihr ganzes Weſen zu entfalten und zu genieſsen. Dieſe Freiheit kann hier eine gröſsere, dort eine geringere ſein, immer aber iſt und bleibt ſie eine weſentliche Bedingung für das Gedeihen der Kunſt.

»Zu der Zeit, wo die Menſchen am meiſten lebten und genoſſen, war die Kunſt am gröſsten; zu der Zeit, wo ſie am elendeſten waren, war ſie am ſchlechteſten: dies iſt die Geſchichte derſelben in wenig Worten.«

Wahres Leben aber und voller Genuſs des menſchlichen Daſeins, wo anders ſind ſie möglich und wo anders ſind ſie vorhanden geweſen, als bei freien Völkern und in einem freien Staatsleben? Als im Jahre 1816 das britiſche Parlament einen Ausſchuſs ernannte, um zu unterſuchen, ob es angemeſſen ſei, Lord Elgin's Sammlung der aus Athen entführten Parthenonbildwerke für die Nation anzukaufen, ſchloſs derſelbe ſeinen Bericht, der trotz der groſsen Geldnoth des Staates den Ankauf empfahl, mit den Worten: »Betrachtet man die Wichtigkeit und den Glanz, zu dem ein ſo kleiner Freiſtaat als Athen war, durch den Geiſt und die Kraft ſeiner

in ſolchen Studien geübten Bürger erhoben ward, ſo kann man unmöglich unbemerkt laſſen, wie vergänglich das Gedächtniſs und der Ruhm ausgedehnter Reiche und mächtiger Eroberer ſei im Vergleich zu denen, welche durch ſolche Beſtrebungen unbedeutende Staaten groſs und ihre Namen unſterblich gemacht haben. Wenn es aber, wie Geſchichte und Erfahrung lehren, wahr iſt, daſs freie Staaten der Erzeugung heimiſcher Geiſtesanlagen, der Reife menſchlicher Gemüthskraft und dem Gedeihen jeder Vortrefflichkeit den fruchtbarſten und paſſendſten Boden darbieten, indem ſie dem Verdienſte die Ausſicht auf Belohnung und Auszeichnung öffnen: ſo kann kein Land beſſer geeignet ſein, als das unſrige, dieſen Denkmälern der Kunſt des Phidias und der Staatsverwaltung des Perikles eine ehrenvolle Zuflucht zu geben, wo ſie, geſichert gegen fernere Beſchädigung und Herabwürdigung, die ihnen gebührende Bewunderung und Huldigung empfangen und dagegen als Muſter und Vorbilder denjenigen dienen können, welche ſie zu achten und zu würdigen wiſſen und ſo anfangs ſie nachahmen lernen und endlich fähig ſein werden, mit ihnen zu wetteifern« *).

Das Parlament des freieſten Volkes in Europa hat durch ſeinen Ausſpruch die Anſicht des Deutſchen Winckelmann beſtätigt. Mit dieſer Huldigung können ſich die Manen des unſterblichen Mannes tröſten über die deutſchen Kleinmeiſter, die das Maaſs ihrer eigenen Engherzigkeit und Unfreiheit zu legen wagten an die Gedanken und Empfindungen eines Mannes, der es werth geweſen wäre, ein Sohn zu ſein des freien, edlen und ſchönen Hellenenvolkes.

Sind wir ſo dem groſsen Manne gerecht geworden gegen Miſsverſtand und Unverſtand ſeiner Beurtheiler, ſo dürfen

*) Denkſchrift über Lord Elgin's Erwerbungen in Griechenland, überſetzt von Böttiger mit Anmerkungen der Weimarer Kunſtfreunde (Leipzig 1817) S. 99.

wir andererſeits auch des Irrthums gedenken, zu welchem ihn die einſeitige politiſche Auffaſſung des Begriffes der Freiheit in ſeiner Kunſtgeſchichte verleitet hat. Es iſt wahr, daſs die griechiſche Kunſt allein durch die Freiheit ihre volle Höhe erreicht hat. Es war der Geiſt des Denkens und der freien Forſchung, der allein es den Griechen möglich machte, die volle und reife Frucht der ihnen vorhergegangenen, orientaliſchen und ägyptiſchen Kunſt zu pflücken; der es nach Jahrtauſenden dieſem auserwählten Volke gelingen lieſs, die Schranken altgeheiligter Satzungen eines ſtarren Glaubens zu durchbrechen und die Götter- und Menſchengeſtalt in freier Vermenſchlichung zu idealer Naturtreue hoch emporzuheben über die Darſtellungen der altorientaliſchen und ägyptiſchen, ſowie über die ein halbes Jahrtauſend lang ihnen ähnlich gehaltenen Schöpfungen der eigenen einheimiſchen Kunſt. Dieſer Geiſt des Denkens und der freien Forſchung iſt in Wahrheit jene »Freiheit« geweſen, welche Winckelmann als die Nährmutter anſah für die griechiſche Kunſt. Dieſer Geiſt war es, der ſich zuerſt im Staate bewährte, und durch den Athen zu einer Zeit, wo die Kunſt aus ihrer langen Starrheit kaum zu erwachen begann, durch Solon die weiſeſte Geſetzgebung empfing, die Griechenland geſehen. Derſelbe Geiſt der Freiheit war es, der in der griechiſchen Philoſophie die Mutter der Freiheit aller Zeiten ſchuf, jene Philoſophie, die in den groſsen Denkern Thales, Anaximenes, Xenophanes und Pythagoras zu derſelben Zeit emporblühte, wo die griechiſche Kunſt im vollen Entwickelungskampfe ſtand, Einſicht, Natur und Schönheit gegen frommen Glauben und althergebrachte und geheiligte Satzung in den Kampf führend. Derſelbe Geiſt des Denkens und der freien Forſchung endlich war es, der auch in Poeſie und Tonkunſt um dieſelbe Zeit neugeſtaltend auftrat und auch hier die Schranken alter ſtarrer Satzung überwinden half.

Winckelmann aber irrte darin, daſs er die durch dieſen Geiſt erſchaffene, und im Laufe eines Jahrhunderts zur höch-

ſten Vollkommenheit ausgebildete, zum Gemeinbeſitze des ganzen helleniſchen Volkes und der ganzen gebildeten Welt gewordene Kunſt allzuſehr abhängig machte von jener ſtaatlichen Unabhängigkeit, wie ſie durch den Gang der politiſchen Begebenheiten bedingt wird. Obenein war dabei ſein Blick faſt ausſchlieſslich nur auf Athen gerichtet. »Die Kunſt,« ſagt er einmal, »hat mit Athen immer einerlei Schickſal gehabt.« So erſchien ihm denn mit dem für Athens politiſche Macht verderblichen Ausgange des peloponneſiſchen Krieges auch die Kunſt faſt vernichtet und erſt nach der Aufrichtung Athens durch Konon wieder von Neuem erwacht zu ſein. Nach dem Verluſte der politiſchen Selbſtſtändigkeit Griechenlands zuerſt durch die Obergewalt von Macedonien, dann durch die Herrſchaft der Römer wollte er von irgend einer Blüthe griechiſcher Kunſt vollends gar nichts mehr wiſſen. Dieſe Einſeitigkeit der politiſchen Auffaſſung war ein folgenſchwerer Irrthum. Denn ſie gewann bei ihm einen ſolchen Einfluſs auf ſeine hiſtoriſche Anſchauung, daſs ſie die Geſchichte der alten Kunſt geradezu verfälſchte. Nach ſeiner Anſicht nämlich — welche eben auf jener einſeitigen, politiſchen Auffaſſung begründet iſt — ſchlieſst die Blüthe der Kunſt, nach kaum mehr als hundertjähriger Dauer, ab mit der Zeit Alexander's, deren Meiſter er, gegen die ausdrücklichſten Zeugniſſe des Alterthumes, die letzten groſsen Künſtler nennt. Aber wenn die geſchichtliche Erforſchung des Entwickelungsganges der griechiſchen Kunſt nach der Zeit des Mannes, der als der Erſte dies Feld zu bebauen wagte, den Beweis geführt hat, daſs jene Anſicht eine falſche und die ihr zum Grunde liegende Auffaſſung der Freiheit eine irrige war, ſo wollen wir nicht vergeſſen, daſs ſelbſt in dem Irrthume Winckelmann's noch mehr Wahrheit und richtige Erkenntniſs des Lebensquelles aller Kunſt verborgen lag, als in der dürftigen Weisheit jener, welche ihn zu meiſtern und des Irrthums zeihen zu können wähnten.

Denn freilich nach dem Falle der griechiſchen Freiheit,

abwärts von dem Unglückstage von Chäronea, ſchwand mit der mehr und mehr verlorenen Selbſtſtändigkeit auch jene Würde und Freiheit, jenes kräftig frohe Selbſtgefühl des öffentlichen Lebens dahin, in deren ſtärkender Luft die Kunſt groſs geworden war. Es ſchwand die Begeiſterung für das Vaterland, die Liebe für das Allgemeine, welche die Selbſtſucht zügelte und den Bürger des freien Gemeinweſens vermochte, ſeinen Stolz zu ſetzen in den Schmuck ſeiner Stadt. Dieſe Begeiſterung, die allein alles Groſse ſchaffende — war es, die den freien Athener die Einnahme des Staates verwenden lieſs, damit ein Perikles und Phidias durch unſterbliche Kunſtſchöpfungen ſein Vaterland verherrlichten. Mit der Freiheit ſchwand ferner auch jener Sinn, der die Kunſt, die Tochter der freien Bürgertugend, auch zur Belohnung derſelben machte. Niedrige Schmeichelei oder tyranniſche Willkür traten an die Stelle des edlen Selbſtgefühls und der richtigen Würdigung des Verdienſtes. Und wenn auch die plaſtiſche Kunſt ſich techniſch lange noch dauernd auf ihrer einmal erreichten Höhe erhielt, ſo war es doch ein Anderes, ob der Künſtler ein Götterbild wie den olympiſchen Zeus zur frommen Verehrung ſeines geſammten Volkes ins Leben rief, oder ob er ſeine Kunſt der vergötternden Darſtellung eines römiſchen Kaiſers zuwandte; es war ein Anderes, ob Künſtler, wie Antenor, Kritios und Neſiotes im Vollgefühl der Freiheit ihres Vaterlandes, die Helden der atheniſchen Freiheit Harmodios und Ariſtogiton zu ewigem Gedächtniſs in Erz und Marmor hinſtellten, oder ob ein ſpäterer Künſtler einem abenteurenden macedoniſchen Söldnerfürſten, oder einem habſüchtigen römiſchen Proconſul Ehrenſtatuen aufzurichten hatte. Wohl iſt noch Groſses und Schönes geleiſtet worden von den Künſtlern einer Zeit, da Hellas bereits den Tag der Knechtſchaft geſehen, und viele der ſchönſten Werke, die wir jetzt noch übrig haben, ſtammen aus dieſer Zeit. Aber wenn wir auch ſicherer wären, als wir es ſind, ob wir in ihnen Originale vor uns ſehen, ſo iſt doch das lei-

der nur allzu gewiſs, daſs uns ſo gut wie jede Vergleichung mit den Meiſterwerken bildender Kunſt, welche die Künſtler des freien Hellenenthums geſchaffen, verſagt bleibt.

Was endlich Winckelmann ſelbſt betrifft, ſo dürfen wir nicht vergeſſen, daſs in ſeinem begeiſterten Preiſe der »Freiheit« als Nährerin der Kunſt ſich, wie Juſti bemerkt, die erſten Wallungen des Nationalgefühls gegenüber der herrſchenden Hof- und Cabinetswirthſchaft, das erſte Morgengrauen des Verlangens nach politiſchem Leben zu einer Zeit zu erkennen gaben, als noch tiefe politiſche Nacht über den Millionen gebreitet lag, und daſs ſich in jenen feinen Sätzen auch zum erſtenmal das Würdegefühl der damals zur buhleriſchen Sklavin eitler Prunkſucht erniedrigten Kunſt in Worten erhob, die nicht unbeachtet verhallten.

XVIII.

DAS PORTRAIT.

»Wie mich die Liebe erfand, bildete Liebe mich aus.«

Das Portrait.

Das erſte griechiſche Portrait war ein Relief in Thon und die Liebe ſeine Erfinderin.

Eine jener überaus anmuthigen Sagen, welche bei den Griechen die Anfänge der Kunſt in das Gewand des Symboles hüllen, erzählt die Erfindung des Portraits auf folgende Weiſe.

Ein Thonbildner in dem kunſtreichen Korinth, Butades mit Namen, hatte eine Tochter, welche in Liebe entbrannt war zu einem ſchönen Jünglinge. Der Geliebte muſste eine Reiſe antreten, die ihn weit übers Meer auf lange Monde ſeinem Mädchen entführte. Da, als ſie am letzten Abende beim Scheine der Lampe zuſammenſaſsen, fiel der Blick der Jungfrau auf den Schatten des Geliebten, deſſen Züge der Schein des Lichtes auf die Wand des Gemaches warf. Sie ergriff eine Kohle und zog die Umriſſe nach. Am Morgen erkannte der Vater die Züge des Abweſenden. Erfreut über die Aehnlichkeit, füllt er den Umriſs mit Thon und bildet ſo das erſte Relief, das er mit ſeinen übrigen Töpferwaaren im Feuer des Ofens brennt. Jahrhunderte lang, ſo erzählt die Sage weiter, bewahrte man dies erſte Bildniſs auf im

Heiligthume der Nymphen zu Korinth und erſt durch Mummius, den Eroberer und Zerſtörer Korinths, ging auch dies uralte Werk mit ſo vielen anderen Kunſtdenkmälern zu Grunde.

Die Liebe alſo war es, welche die Kunſt des Portraits erfand, zu deſſen Schöpfung ſich nach der Sage zeichnende und plaſtiſche Kunſt die Hand reichten. Bildniſſe als Erſatz ferner Geliebter fingiren die griechiſchen Tragiker ſelbſt in der heroiſchen Zeit. Menelaus blickt bei Aeſchylus mit bitterem Schmerze auf die Statuen der entführten Helena in ſeinem Palaſte, und bei einem anderen Dichter verrathen ihn die Thränen, welche ſeinen Augen entquellen, als er das gemalte Bildniſs der ſchönen Ungetreuen erblickt. Was die Liebe erfunden, das bildete ihre Tochter, die Sehnſucht, aus, die Sehnſucht nach dauernder Erhaltung der Perſönlichkeit, welche in den Alten um ſo mächtiger ſich geltend machte, je weniger die Lehre von der Unſterblichkeit zu ihren Glaubensartikeln gehörte. Eine noch erhaltene Inſchrift auf der Baſis einer Portraitſtatue ſpricht dies mit rührender Naivität aus in den Worten:

»Seinen Bruder, dies Bild, hat Polyſtratos liebend geweihet,
»Seines ſterblichen Leib's ewiges Denkmal zu ſein.«

Goethe empfand, wie in ſo vielem Anderen, auch darin durchaus antik, wenn er die Freude der Menſchen am Portrait auf den Grund dieſer Sehnſucht nach Erhaltung des Individuellen zurückführte und es ungeſcheut ausſprach: »eben weil das Individuum verloren gehe, ſei ihm und Anderen ſo ſehr daran gelegen, daſs es erhalten werde.« Wie er aus dieſer Liebe zum Individuellen die Freude ableitete, welche wir empfinden, wenn wir auſserordentliche Menſchen, nachdem ihre Form längſt zerbrochen und für immer zerſtört iſt, in getreuen Nachbildungen ihrer äuſseren Erſcheinung erhalten vor uns erblicken, ſo ſprach es auch das Alterthum offen aus, daſs die Erhaltung der Perſönlichkeit durch die Hand

der Kunſt ein Troſt ſei für die kurzlebenden Sterblichen. Die griechiſchen Dichter der gebildeten Zeit, von dieſem Gefühle erfüllt, trugen daher kein Bedenken, das Portrait mit poetiſchem Anachronismus in die ſagenhafte Urzeit zu ſetzen. Bei Euripides will der troſtloſe Admet ein Bild ſeiner geliebten, ihm entriſſenen Alceſte von kunſtreicher Hand ſchaffen laſſen, damit es ihm ein wenn auch karger Troſt ſei für den unerſetzlichen Verluſt:

»Von Künſtlerhand gebildet, ſoll die Holdgeſtalt
»Auf's Lager niederſtrecken ſich im Ebenbild,
»Damit ich knieend um ſie ſchlinge meinen Arm,
»Und, deinen Namen rufend, das geliebte Weib
»Zu halten wähne, iſt ſie gleich mir ewig fern.
»Ein kalter Troſt fürwahr! Und doch Erleichterung
»Der grambeſchwerten Seele.«

Euripides hat hier nur die Empfindung ſeiner Zeit ausgeſprochen. Aber noch in ſpäter, römiſcher Zeit empfand Dio Chryſoſtomus, der Zeitgenoſſe und Freund Kaiſer Trajan's, ähnlich, wenn er von den Ehrenbildſäulen, welche man dem Verdienſte weihete, ſchrieb: »ein herrlicher Lohn der Tüchtigkeit liege in dem Bewuſstſein, durch eine ſolche Ehrenſtatue und ihre Inſchrift dem Schickſal entzogen zu werden, daſs mit dem Leibe auch der Name untergehe und ſterblich ſein eben ſo viel bedeute, als nie geweſen ſein.«

In der Geſchichte des antiken Sculpturportraits ſind zwei verſchiedene Arten von Denkmälern dieſes menſchlich Individuellen zu ſondern: die Ehrenſtatuen, welche von Staatswegen ausgezeichneten Männern oder Frauen zur Belohnung ihrer Verdienſte errichtet wurden, und die Portraitdenkmäler, welche der Liebe, Verehrung und Dankbarkeit von Privatperſonen gegen Angehörige und Befreundete ihren Urſprung verdankten.

Der naturgemäſse Verlauf aller Kunſt bei den Alten nimmt von der Darſtellung des Göttlichen und dem Dienſte der Religion ſeinen Ausgang. Auch die Plaſtik hat erſt

Götter und Heroen dargeſtellt, ehe ſie Menſchen bildete. Der Uebergang aus der Region der Götter und Heroen in die Menſchenwelt und ihre volle, vielgeſtaltige Wirklichkeit iſt Epoche machend für die Geſchichte der antiken Plaſtik. Erſt der Cultus, dann der Staat, zuletzt das Privatleben: das iſt der Stufengang dieſer geſchichtlichen Entwickelung. Dabei iſt freilich nicht zu vergeſſen, daſs auch das Staats- und Privatleben in der Kunſt immer noch einen Zuſammenhang mit der Religion bewahrte.

Die älteſten Standbilder von Menſchen, welche die griechiſche Kunſtgeſchichte aufzeigt, waren Darſtellungen von Siegern in den olympiſchen Kampfſpielen. Die Sitte ſolcher Athletenbilder, welche die Kunſt auf das Leben hinführten, beginnt nach den vorhandenen Nachrichten etwa funfzig Jahre vor dem groſsen Perſerkriege. Bald aber ward ſie allgemein und die Anfertigung der zahlreichen Werke dieſer Art beſchäftigte mehr und mehr die vorzüglichſten Künſtler der ganzen griechiſchen Welt. Anfangs von Cypreſſen-, Feigen- und anderen edlen Holzarten, dann aus Erz, edlen Metallen und Marmor gebildet, ging ihre Darſtellung von der alterthümlichen Steifheit mit der ausgebildeteren Kunſt über zum volleren Leben der Schönheit und Kraftfülle der menſchlichen Geſtalt. Die olympiſchen Spiele waren eine religiös-politiſche Inſtitution der alten Hellenen, und die Sitte, das Andenken der gefeierten Sieger in denſelben durch die Kunſt zu verewigen, war demgemäſs ebenſowohl eine Huldigung gegen den olympiſchen Zeus, als eine Verherrlichung des Siegers, ſowie der Stadt und des Volkes, die ihn geboren. Die Ehre, welche man dem Sieger erwies, indem man ſein Bildniſs aufſtellte in dem geheiligten Raume des Bezirkes, der die Bilder und Heiligthümer der Götter umſchlos, erhob, wie noch römiſche Dichter ſangen, den ſo Gefeierten in der That zur Nähe der Unſterblichen. »Nicht ein kurzer Freudenrauſch war das Ende der Siegesfeier, welche dem ſiegreichen Wettkämpfer den Kranz auf die Schläfe

drückte. Die Kunſt feſſelte ſeinen Ruhm in bleibenden Werken. Nicht ſollte die Geſtalt der Sieger nach flüchtigem Eindrucke aus dem Gedächtniſſe der Hellenen wieder verſchwinden. Sie wurden im Erzguſs dargeſtellt, kommenden Geſchlechtern zur Erinnerung und zur Nacheiferung. Wer dreimal geſiegt hatte, durfte in ganzer Gröſse und in voller Treue dargeſtellt werden. Solche Bildſäulen höchſter Ehre wurden ikoniſche, d. h. Ebenbilder genannt. Die Darſtellung der Wettkämpfer erzeugte neuen Wettkampf unter den bildenden Künſtlern. Denn bald begnügte ſich die Kunſt nicht damit, die Geſtalt des Siegers lebendig wiederzugeben, ſie wollte auch die verſchiedenen Gattungen der Spiele darſtellen, die beſondere Tüchtigkeit der Kämpfer, ja die entſcheidenden Momente des Wettkampfes und die Stellung, in welcher der Sieg gewonnen war. Man ſah den Diskobolen mit aller Muskeln Anſpannung zum Wurfe antreten, man ſah den ſieggewohnten Fauſtkämpfer ruhig die Arme auslegen, es konnte ihm Keiner beikommen; man ſah den Läufer mit dem letzten Athemzuge auf der trockenen Lippe vorgeſtreckt am Ziele anlangen. Die Kunſt lernte hier die Handlung in ihrem wichtigſten und lebensvollſten Augenblicke erfaſſen und eine Geſchichte der olympiſchen Spiele in dramatiſchen Geſtalten verkörpern. Dieſe Bildſäulen wurden häufig vervielfältigt, um auch in des Siegers Vaterſtadt aufgeſtellt zu werden« *). Unter den Statuen olympiſcher Sieger, welche der alte Reiſende Pauſanias namhaft macht, ſind nahe an hundertvierzig, deren Alter ſich noch jetzt nach der Zeit der Sieger oder der Künſtler beſtimmen läſst und nur etwa dreizehn, bei denen dies nur annähernd möglich iſt. Schon unmittelbar nach der Zeit Alexander's des Groſsen werden die Siegerſtatuen ſeltener. Nur etwa der zehnte Theil der uns bekannten gehört dieſer Periode an. Die verheerenden Kriege unter den Nachfolgern des groſsen macedo-

*) Ernſt Curtius Olympia S. 28. 29.

niſchen Eroberers wirkten allzu nachtheilig auf Wohlſtand und Behagen, um die alte Sitte der olympiſchen Statuen ungeſchmälert zu laſſen. Noch einmal hob ſich Griechenland in der Blüthezeit des Achäiſchen Bundes zu politiſcher Bedeutung, und in dieſer Zeit kam auch jene alte Sitte wieder mehr in Aufnahme, bis ſie mit dem Untergange der griechiſchen Freiheit durch die Römer, zur Zeit der Zerſtörung Korinths (146 v. Chr.), ſo gut wie völlig verſchwand.

Auſser den Siegern in den olympiſchen Spielen und anderen heiligen Wettkämpfen waren Bildſäulen von Menſchen in jener älteſten Zeit ſehr ſelten. Jemanden »in Erz aufſtellen«, wie der griechiſche Kunſtausdruck lautete, galt in der Periode vor den Perſerkriegen für eine Art von göttlicher Ehre, wie ſie nur Heroen und Städtegründern göttlicher Abkunft erwieſen wurde. Dieſe letzteren vertreten bei den Alten die Stelle der ſpäteren chriſtlichen Schutzheiligen, deren Standbilder wir heutzutage auf den öffentlichen Plätzen und Brücken der Städte katholiſcher Länder ſehen.

Das älteſte hiſtoriſche Portraitdenkmal, von dem wir bei den Griechen wiſſen, waren die Statuen der beiden Freiheitshelden von Athen, Harmodios und Ariſtogiton. Dieſe Statuen haben eine eigene Geſchichte. Die erſten Originale ſchuf, auf Beſchluſs der dankbaren Athener, der Bildgieſser Antenor, bald nach dem Heldentode der glorreichen Tyrannenmörder 508 vor Chriſti Geburt. Da führte der entflohene Piſiſtratide Hippias die Perſer ins Land, und König Xerxes, der Athen plünderte und zerſtörte, lieſs die Statuen der Heldenjünglinge nach Aſien bringen und ſie in ſeiner Reſidenzſtadt Suſa aufſtellen. Kunſträuberei ſolcher Art, wie ſie ſpäter die Römer und in unſerem Jahrhunderte Napoleon geübt, war ſchon damals unter den alten Perſerkönigen in Gebrauch, und jene Statuen waren nicht die einzigen, welche Xerxes aus Athen wegführen lieſs*). Erſt dem Beſieger Perſiens

*) Themiſtokles fand in Sardes unter anderen auch ein Kunſtwerk

war es vorbehalten, das entführte Kunſtwerk hundertfunfzig Jahre ſpäter den Athenern zurückzuſenden. Indeſſen hatten die Athener ſelbſt nach dem glorreich beendeten Perſerkriege es ihre erſte Sorge ſein laſſen, die geraubten Denkmäler ihrer Freiheitshelden durch eine andere Statuengruppe zu erſetzen, welche ihnen die Bildhauer Kritios und Neſiotes in Erz goſſen (476). Der groſse Dichter Simonides machte dazu die Inſchrift. Sie lautete:

»Strahlendes Licht für alle Athener erſchien, als Ariſto-
»giton — mit Harmodios, kühn den Hipparchos erſchlug.«

Stolzer waren die Athener auf kein anderes Denkmal, als auf dieſe Statuen der todesmuthigen Märtyrer ihrer Freiheit. Man fragte einſt am Hofe des Tyrannen Dionys von Syrakus den atheniſchen Redner Antiphon, welches Erz das beſte ſei. »Dasjenige«, rief er, »aus dem die Statuen des Harmodios und Ariſtogiton gegoſſen ſind!« Noch heute kennen wir die Compoſition dieſer Statuengruppe aus einem Relief an einem, zu Athen in der Nähe des alten Prytaneums gefundenen, halbrunden Marmorthronſeſſel und aus der Abbildung auf einer altattiſchen Münze*). Harmodios, der ältere der Freunde, zückt den Dolch, während er zugleich zum Schutze des jüngeren Ariſtogiton, der mit dem Schwerte weit ausholend einen gewaltigen Streich führt, den linken Arm mit der ausgebreiteten Chlamys vorſtreckt, »zum ſprechenden Zeichen«, wie Winckelmann ſagt, »daſs die Tyrannenmörder ewige Freunde waren.« Die Münze mag geprägt ſein auf das frohe Ereigniſs der Wiedererlangung jenes von Xerxes geraubten älteſten Kunſtwerkes, das noch Pauſanias neben dem Werke des Kritios aufgeſtellt ſah. Wie populär dies

aus Erz, eine Waſſerträgerin, die er früher in Athen hatte aufſtellen laſſen, und verſuchte vergeblich die Rückgabe zu erwirken (Plutarch Themiſt. cap. 31).

*) S. Welcker Alte Denkmäler S. 213 — 216. Overbeck Fig. 13 ab. Lübke Fig. 44.

älteſte Portraitdenkmal in Athen war, bezeugen Ariſtophanes und Ariſtoteles an mehreren Stellen. Auch jenes uns erhaltene Marmorrelief mit der Darſtellung dieſer Gruppe kann dafür als Beweis dienen *). Zugleich aber lehrt es, wie ſinnig die alte Kunſt ſelbſt ſolche Geräthe zu ſchmücken wuſste. Der Seſſel, welchen es zierte, war einſt der Marmorſtuhl eines atheniſchen Gerichtsvorſitzers; an demſelben befand ſich nach Stackelberg's Erklärung als Pendant die Darſtellung, wie Chthonia, die Tochter des altattiſchen Herrſchers Erechtheus, ſich für die Rettung des Vaterlandes dem Opfertode weiht; und ſo erinnerten die berühmteſten Beiſpiele der Freiheits- und Vaterlandsliebe aus Geſchichte und Sage ſeines Volkes denjenigen Bürger, welcher dieſen Ehrenſtuhl einnahm, daran, daſs es ſeine heilige Pflicht ſei, ſolcher Vorbilder würdig zu rathen und zu richten. — Neben Harmodios und Ariſtogiton vergaſsen aber, ſo erzählt die Sage, die dankbaren Athener auch nicht ein anderes Denkmal zu errichten für die Geliebte des Harmodios, die ſchöne Leäna. Das treue Mädchen hatte alle Qualen der Folter bis zum Tode heldenmüthig ertragen, ohne die Geſtändniſſe über die That der verſchworenen Freunde zu machen, welche der überlebende Tyrann Hippias von ihr zu erpreſſen ſuchte. Leäna bedeutet Löwin. Die Athener, welche damals einer Hetäre kein Standbild weihen mochten, verewigten deshalb die aufopfernde Treue des Mädchens auf ſymboliſche Weiſe. Sie ſollen ihr zum Denkmal eine eherne Löwin ohne Zunge errichtet haben, und noch ein halbes Jahrtauſend ſpäter glaubten

*) Die Gruppe des Harmodios und Ariſtogiton entdeckte Friederichs in zwei Marmorſtatuen aus der Farneſiſchen Sammlung, jetzt im Muſeum zu Neapel, die von den Reſtauratoren falſch als ein gegeneinander kämpfendes Fechterpaar reſtaurirt ſind, während ſie, neben einandergeſtellt, die aus dem Relief und der Münze bekannte Gruppe bilden. Overbeck Fig. 14. Lübke a. a. O. Neuerdings ſind noch auf einem atheniſchen *piombo* und einer panathenäiſchen Preisvaſe, ſowie in zwei Statuen des Boboligartens zu Florenz Nachbildungen der Tyrannenmörder gefunden worden.

Pauſanias und Plutarch in dem Bilde einer Löwin am Aufgange der Stadtburg die Erinnerung an die treue Geliebte zu ſehen. Der Künſtler, welcher ſie geſchaffen, hieſs Amphikrates.

Mit dieſem älteſten Denkmale beginnt die Reihe der Ehrenſtatuen, welche die Hellenen von Staatswegen ausgezeichneten Bürgern errichteten. Eine ſolche Belohnung blieb lange Zeit eine groſse Seltenheit. Es vergingen faſt hundert Jahre, ehe zu Athen ein zweites Denkmal ähnlicher Art geſetzt ward. Dies war die Ehrenſtatue des ſiegreichen Feldherren Konon und zwar ſowohl auf der Burg als auf dem Markte aufgeſtellt, der zuerſt Athen wieder aufrichtete nach dem furchtbaren Unglücke des peloponneſiſchen Krieges. Dort ſtand neben ihm ſein Sohn, Timotheos, hier die Bildſäule ſeines Freundes, des Königs Euagoras von Cypern. Die Feldherren und Staatsmänner Iphikrates, Chabrias und Philopömen erhielten dieſelbe Ehre. Ueberhaupt ward ſie ſpäter nach der Zeit Alexander's des Groſsen immer verſchwenderiſcher ertheilt und verlor an Werth, jemehr ſie Ausdruck der Schmeichelei wurde.

Zu einer ſolchen vom Staate errichteten Ehrenbildſäule gehörten drei Dinge. Erſtens ein öffentlicher Volksbeſchluſs, der zugleich die Verdienſte des zu Ehrenden angab; zweitens Ausführung des Werkes auf öffentliche Koſten; und drittens die Aufſtellung der Bildſäule an einem beſuchten, öffentlichen Platze der Stadt oder Weihung derſelben in einen Tempel. Selbſt die Inſchriften ſolcher Ehrenbildſäulen wurden meiſtens durch den Senats- oder Volksbeſchluſs, der die Errichtung anordnete, gleich mit vorgeſchrieben. Zuweilen geſchah es auch wohl, daſs der Staat dem Gefeierten oder deſſen Angehörigen eben nur das Recht ertheilte, eine ſolche Statue aufzuſtellen, und die Ausführung nebſt den Koſten den letzteren überlieſs. Wir beſitzen noch den Antrag, durch welchen dem verdienten atheniſchen Staatsmanne Demochares die Ehre der Bildſäule zugebilligt ward, und

erſehen aus ihm mit Staunen die Zahl der Verdienſte, welche ſich ein Bürger der Republik um das Gemeinweſen erwerben mufste, um ſolcher Auszeichnung würdig zu werden.

Die Sitte ſolcher Ehrenbildſäulen, durch welche der Staat das Andenken verdienſtvoller und grofser Bürger ſchon bei ihren Lebzeiten oder nach ihrem Tode verherrlichte, finden wir durch ganz Griechenland und über alle Lande und Inſeln griechiſcher Zunge verbreitet. Aber auch einzelnen Körperſchaften und Gemeinden, Familien und Genoſſenſchaften, ja jedem Privatmanne war es unbenommen, zu Ehren irgend eines ausgezeichneten Mitbürgers, Genoſſen oder Familiengliedes eine Statue öffentlich aufzurichten oder in einen Tempel zu weihen. Zu Aufſtellungsorten ſolcher Bildſäulen finden wir, aufser Tempeln und Heiligthümern, öffentlichen Gebäuden, Theatern, Gymnaſien und ihren Umgebungen, vorzugsweiſe die beſuchteſten Plätze und Straſsen der Städte, die Haine und Gärten, Kreuzwege und Landſtraſsen, ja ſelbſt Brücken gewählt. Lykurg's Erzbild ſah Pauſanias auf einer Brücke in Sparta aufgeſtellt. Nicht ſelten umpflanzte man den Ort der Aufſtellung mit ſchattigen Bäumen und verſah ihn mit Ruheſitzen für den betrachtenden Wanderer.

Und je tiefer die Kunſt eindrang in das Leben, je mehr ſie dem ganzen Volke Lebensbedürfniſs wurde, ſein Daſein verſchönern, ſeinen Lebensgenufs erhöhen half, um ſo mehr Boden gewann die Kunſt der plaſtiſchen Portraitdarſtellung, um ſo reichlichere Beſchäftigung gewährte ſie den zahlreichen Künſtlern. Die erſten und ausgezeichnetſten Meiſter, ein Phidias und Alkamenes, Kreſilas und Praxiteles, Euphranor und Lyſippus, und wie viele andere mit ihnen, verſchmähten es nicht, in dieſem Felde zu arbeiten. Ja, wir finden unter den grofsen Künſtlern nur einen, den Skopas, von dem nicht gemeldet wird, daſs er Portraitſtatuen gemacht. Jede Auszeichnung und jedes Verdienſt, die Schönheit und die Tapferkeit, die Weisheit des Denkers und die göttliche Begabung

des Dichters, die Kunſt des Muſikers wie die Thaten des Staatsmannes und Feldherren, die Würde der Prieſterin, der Liebreiz ſelbſt und die Kunſtfertigkeit der Citherſpielerinnen, Hetären und Tänzerinnen, — ſie alle, deren Daſein und Leiſtungen einſt dem Leben Würde und Adel oder Reiz und Anmuth verliehen, daſſelbe mit wohlthätigen oder erfreulichen Gaben geſchmückt hatten, ſie alle wollte das ſchönheitliebende Volk der Hellenen dauernd erhalten ſehen im Abbilde ihrer vergänglichen Geſtalt; mit ihnen wollte es wenigſtens im Bilde noch das ſchöne Daſein theilen, wenn ſie ihm durch den Tod entrückt waren. Es war etwas Religiöſes, eine Art von Cultus in dieſer Vorliebe für die Portrait- und Gedächtnisſtatuen bei den Hellenen, das ſelbſt noch der Römer Cicero empfand. Auch waren die meiſten ſolcher öffentlich aufgeſtellter Bildſäulen ausdrücklich einem oder mehreren Göttern durch Inſchriften geweiht, welche die Dargeſtellten gleichſam ihrem Schutze empfahlen. Darum galt es als ein Frevel, ſchädigend die Hand an ſolche Denkmäler zu legen; denn »bei den Griechen iſt es Sitte und Glaube,« wie Cicero ſagt, »die in ſolchen Denkmälern Menſchen erwieſene Ehre zugleich als gewiſſermaſsen den Göttern gewidmet zu betrachten« *). Dieſe religiöſe Anſchauungsweiſe der Griechen von der Heiligkeit und Unverletzlichkeit ihrer Kunſtwerke, welche zugleich auch als koſtbare Gemeingüter von jedem Bürger geachtet waren, iſt durch zahlreiche Beiſpiele bewieſen. Als Mithradates Rhodus hart belagerte, verletzten doch darum die Rhodier nicht ſeine in ihrer Stadt aufgerichteten Ehrenbildſäulen. Andererſeits hat jener antike Gebrauch, die Bildniſsſtatuen Lebender und Verſtorbener als Weihgeſchenke in Tempeln und Heiligthümern aufzuſtellen, in der chriſtlichen Zeit die Sitte der Grabmonumente in den

*) *Propterea, quia apud Graecos mos est, ut honorem hominibus habitum in monumentis hujuscemodi, nonnulla religione Deorum consecrari arbitrentur. Cic. in Verrem II, cp. 65.*

Kirchen und Capellen herbeigeführt. Uralt war die Sitte, Portraitſtatuen in Tempeln zu weihen. Das durfte Jeder thun, der die Mittel dazu beſaſs. Solche Werke waren zugleich ein Schmuck der Tempel und ihrer Umgebungen; ſie ſtanden unter dem Schutze der Gottheiten und wurden ſelbſt dann nicht entfernt, wenn andere Statuen eines ſo Dargeſtellten wegen politiſcher oder anderer Vergehen von öffentlichen Plätzen verwieſen oder gar vernichtet wurden.

Und ſo finden wir denn kaum irgend einen groſsen Heerführer oder Staatsmann der Blüthezeit griechiſcher Geſchichte, der nicht im Erzbilde ſeine Vaterſtadt geſchmückt hätte. Die Miltiades und Themiſtokles, Phokion und Demoſthenes, Epaminondas und Pelopidas, Philopömen und Aratus und zahlloſe Andere mit ihnen erinnerten überall durch ihre Abbilder den Betrachter an ihre ruhmvollen Thaten. Der groſse Perikles ſtand, von der Hand des Kreſilas gebildet, auf der Akropolis von Athen in der Mitte ſeiner unſterblichen Schöpfungen, und noch ſpäte Jahrhunderte bewunderten den göttergleichen Ausdruck, den der Künſtler der erhabenen Geſtalt des Mannes verliehen hatte, den einſt die Mitlebenden den »Olympiſchen« genannt. Auch die Spartaner, obſchon ſonſt den Künſten weniger hold, erwieſen dennoch ihren groſsen Herrführern und Staatsmännern dieſelbe Auszeichnung. Lyſander, der Beſieger Athens, war in ikoniſchem, d. h. naturgetreuem Abbilde aus Marmor zu Delphi aufgeſtellt; und Plutarch erwähnt es als eine Merkwürdigkeit, daſs Ageſilaus, der kriegeriſche Spartanerkönig, keinem Bildhauer oder Maler geſtattete, ihn abzubilden, weil er den Naturfehler eines lahmen Fuſses nicht verewigt ſehen wollte. Das groſse Dreigeſtirn der tragiſchen Kunſt ſchmückte in Erzbildern das Theater zu Athen und der Sänger unſterblichen Siegesruhmes in den göttergeweihten Feſtſpielen aller Hellenen, Pindar der Thebaner, ſaſs mit dem Diadem gekrönt, die Lyra in der Hand, auf den Knieen die aufgeſchlagene Liederrolle, vor dem Tempel des Kriegsgottes derſelben Stadt, die nicht

blofs einheimifches Verdienft anzuerkennen wufste. Der greife Dichter Stefichorus ruhte vorgebeugten Hauptes, ein Buch in der Hand, im Schatten einer uralten Platane zu Himera. Der Trauerfpieldichter Theodektes hatte fein eigenes Grabmal am Wege nach Eleufis mit den Bildfäulen des Homer und anderer berühmter Dichter fchmücken laffen, und felbft die Landhäufer und Gärten der Privaten entbehrten auch in Griechenland nicht den Schmuck ähnlicher Werke der bildenden Kunft. Den Eltern und Gatten, den Kindern und Befreundeten zum Gedächtniffe ihres Namens Statuen öffentlich zu errichten, war allgemeine Sitte der Reichen und Vornehmen, ja aller derer, welche überhaupt nur die Mittel dazu befafsen. In den Teftamenten der Philofophen Ariftoteles und Theophraft lefen wir noch heute Beftimmungen, welche folche Standbilder betreffen. Bildfäulen ausländifcher Fürften finden wir in Athen fchon zur Zeit des Demofthenes. Mächtige Könige geizten nach der Ehre, ihre Statuen aufgerichtet zu fehen in einer helleniſchen Stadt, zumal in Athen, dem »Hellas in Hellas.« Staatsverhandlungen wurden darüber geführt und glänzende Gefandtfchaften warben um folche Ehre oder verkündeten die erwiefene dem fremden Bewerber. Zuweilen gefchah es, dafs mehrere Städte fich vereinten, um das Talent oder Verdienft durch eine Statue zu ehren, — Gorgias, der glänzende Redekünftler, ftand in vergoldeter Bildfäule, von vielen griechifchen Städten geweiht, zu Delphi. Ja fogar Miethstruppen feierten das Andenken ihrer grofsen Capitäne durch Aufftellung von deren Portraitftatuen an heiligen Orten, und Paufanias fah noch zu Olympia zwei Erzbilder eines folchen hochberühmten Condottiere, des Pytheas von Abdera, beide ein Werk des grofsen Meifters Lyfippus. Die Sitte folcher Ehrenbildfäulen breitete fich aus durch ganz Kleinafien, felbft unter Halbgriechen und Barbaren.

Das Weib, in Griechenland fonft fo eng umhegt von den Schranken der Zucht und der Abgefchloffenheit des Haufes,

ſah dennoch dieſe Schranken ſich öffnen und trat ein in die Ehrenrechte der Männer, ſobald ausgezeichnete Thaten der Gröſse und des Muthes oder die Befähigung des Genies ihm höheren Werth und Berechtigung zu Ruhm und Ehre verliehen. Der Glanz des Genius, die Hoheit des Charakters, die ſchöpferiſche Begabung fanden im griechiſchen Volke bei dem weiblichen Geſchlechte gleiche Anerkennung wie bei dem männlichen, und in dieſer Hinſicht war die würdige Stellung der Frauen bei den Alten weit mehr als bei uns eine Wahrheit. Die alten Hellenen verfuhren auch hier mit naturgemäſser Folgerichtigkeit. Je untergeordneter ihnen im Vergleich zum Manne die Frauen im Allgemeinen erſchienen, um ſo überraſchender muſste ihnen die göttliche Auszeichnung eines groſsen Talentes in dieſem Geſchlechte erſcheinen. Darum behandelten ſie die Maſſe der Frauen als untergeordnete, zum Dienen beſtimmte Geſchöpfe, aber ſie ehrten die bedeutende Frau dem Manne gleich. Denn während bei uns eine dichtende Frau, ſelbſt die begabteſte, kaum irgendwo ohne ſpöttiſchen Seitenblick angeſehen wird, feierten die Hellenen ihre Dichterinnen durch dieſelbe Ehre, welche ſie ihren gröſsten Männern erwieſen. Zu Argos ſah man im Tempel der Aphrodite die Bildſäule der Dichterin und Heldin Teleſilla, die einſt an der Spitze der Frauen von Argos den Angriff der Spartaner auf die Mauern ihrer Vaterſtadt zurückgewieſen hatte; ſie betrachtete einen Helm in ihrer Hand, den ſie aufzuſetzen im Begriff war, und zu ihren Füſsen lagen Schriftrollen, welche ſie als Dichterin bezeichneten. Noch von vielen anderen Frauen wird erzählt, daſs ihnen für Thaten heldenmüthiger Aufopferung Statuen errichtet worden. Die Bildſäule der tapferen Königin Artemiſia von Halikarnaſſus ſtand neben der des Mardonius auf dem Marktplatze zu Sparta, denn auch des Feindes Heldenmuth wuſsten die Hellenen zu ehren. Kyane, des Skyllis Tochter, jenes beherzte Schiffermädchen, die mit ihrem Vater während eines Sturmes die Ankertaue der Perſerflotte bei Salamis

zerſchnitt, war im Erzbilde zu Delphi auf Beſchluſs der Amphiktyonen verewigt. Nero erſt raubte dieſe Statue und lieſs ſie nach Rom bringen. Vor allem aber ehrte man durch ſolche Auszeichnung die gefeierten Dichterinnen. Auf den Münzen ihrer Vaterſtadt ſah man das Bild der Sappho. Die Ehrenbildſäule derſelben Dichterin, Silanion's Werk, ſtand als koſtbare Zier im Prytaneum zu Syrakus, und ein griechiſches allbekanntes Epigramm verkündete als Inſchrift an dem Poſtamente den Ruhm der Sängerin der Liebesleidenſchaft. Die berühmteſten Meiſter hatten ihre Kunſt ſolchen Werken gewidmet. Von demſelben Silanion war die Bildſäule der Dichterin Korinna, die man Pindar's Lehrerin nannte; und Erinna, die dritte gröſste Dichterin Griechenlands, hatte Naukydes in Erz verewigt. Die Standbilder der Dichterinnen Myrtis und Praxilla waren von Boïskos und Lyſippus, die der Myro aus Byzanz und der Anyte aus Tegea von Kephiſodotos. Die Mneſiarchis aus Epheſos und die Thaliarchis von Argos hatte Euthykrates, der Sohn und berühmteſte Schüler des Lyſippus, in Erz und Marmor gebildet, und die Statuen der Dichterinnen Learchis, Kleito und Praxegoris waren von drei namhaften Künſtlern ihrer Zeit, von Meneſtratos, Amphiſtratos und Gomphos gearbeitet. Statuen von Prieſterinnen waren noch weit häufiger. Zu den letzteren wurden nur Jungfrauen und Frauen gewählt, welche ſich durch Geburt und Reichthum, Tugend und Schönheit auszeichneten, und ihre Bildſäulen, von Meiſterhand geſchaffen, zierten vielfach die Hallen und Eingänge der Tempel und Heiligthümer, deren Dienſt ſie ſich geweiht hatten.

Aber auch Schönheit und Liebreiz allein verewigte des griechiſchen Künſtlers Hand in gefeierten Nachbildungen, und die Standbilder ſchöner Hetären durften ſelbſt in Göttertempeln ihren Platz finden. Praxiteles weihte die vergoldete Bildſäule ſeiner geliebten, wegen ihrer Schönheit allbewunderten Phryne in den Tempel des delphiſchen Apollo, wo ſie

auf pentelifcher Marmorfäule neben Königen und Königinnen, Feldherren und Staatsmännern aufgeftellt war. Und wenn hier und da die Sittenftrenge eines Philofophen wie Krates an folcher Huldigung Anftofs nahm, fo fand doch Plutarch, dafs der Künftler, der das Bild des fchönften Weibes dem Gotte weihte, in Wahrheit demfelben eine frömmere Gabe brachte, als jene Städte, welche ihre brudermörderifchen Siege über Griechen in demfelben Heiligthume durch Weihgefchenke verewigten. Hatte doch die fchöne Phryne der allgefeierten Aphrodite des Meifters zum Theil ihre Geftalt und Gefichtszüge geliehen. Derfelbe Künftler hatte ihre Schönheit in Marmor für die Stadt Thespiä gebildet, und auch der Bildhauer Herodotos ihre Portraitftatue gefchaffen. Die fchönen Hetären Neära, Laïs und Glykera waren nicht minder von grofsen Meiftern der Bildkunft verewigt, und die reizende Klino, feine Mundfchenkin, liefs König Ptolemäus Philadelphus in leichtem Untergewande den Schenkkrug in der Hand von vielen Künftlern in Bildfäulen darftellen. Selbft Rom verfchmähte diefen Cultus der Schönheit nicht. Pompejus' Geliebte, die fchöne, allbewunderte Flora, die noch in hohem Alter durch den Umgang bedeutender Männer geehrt ward, fah ihr Bildnifs von einem ihrer Bewunderer Cäcilius Metellus »wegen ihrer Schönheit«, wie Plutarch ausdrücklich hinzufetzt, im Tempel der Dioskuren aufgeftellt unter den Standbildern und Gemälden, mit denen er nach feinem fiegreichen Feldzuge gegen die Dalmatier jenen Tempel fchmückte. Dafs auch gefeierte Sängerinnen und Tänzerinnen nicht minder, wie berühmte Schaufpieler, Sänger und Flötenfpieler, durch die plaftifche Kunft in Portraitftatuen dargeftellt wurden, ift gleichfalls bekannt. Unter dem Standbilde des thebanifchen Flötenfpielers Pronomos, der den Alkibiades in der Mufik unterrichtete, las man die ftolze Infchrift:

»Hellas erkennt vor Allen im Flötenfpiele dem Theber,
»Doch der Theber erkennt Pronomos einzig den Preis!«

In ſolchen Inſchriften kannte überhaupt das Alterthum keineswegs jene Kargheit des Lobes und der Bewunderung, die wir Neueren, die Deutſchen zumal, ſo gern mit dem Namen der Mäſsigung und Beſonnenheit bezeichnen. Unter der Statue, welche die Bürger von Syrakus ihrem groſsen Dichter Epicharmus ſetzten, las man die begeiſterte Inſchrift:

»Gleichwie die leuchtende Sonne ſich hebt hoch über die Sterne,
»Wie vor den Strömen das Meer gröſser ſich zeiget an Macht,
»Alſo raget hervor fürwahr Epicharmus an Weisheit,
»Welchen die heimiſche Stadt kränzet allhier, Syrakus.«

Auf dem Fuſsgeſtelle, das einſt die Bildſäule eines berühmten Baumeiſters zu Rhodus trug, lieſt man noch heute die Inſchrift: daſs ſein Ruhm in der Kunſt unſterblich ſei und »von des Niles Erguſs reiche bis zum äuſserſten Indus.« Und unter die Statue, welche ſein Freund Ariſtokreon dem groſsen Philoſophen Chryſippus errichtete, ſetzte er die bezeichnende Inſchrift:

»Hier des Chryſippus Bild hat Ariſtokreon geweihet,
»Ihn, für der Akademie Schlingen das ſchneidende Schwert.«

So ſehen wir im helleniſchen Alterthume den durchgehenden Zug, alles Groſse und Schöne menſchlicher Individualität: Staatsmänner und Feldherren, Philoſophen und Dichter, Geſchichtsſchreiber und Redner, Virtuoſen jeglicher Kunſt und Kunſtgeſchicklichkeit, die Schönheit und Anmuth, wie die Würde und Ehrbarkeit oder das Genie bedeutender Frauen durch die Kunſt des Portraits in plaſtiſchen Geſtalten zu verherrlichen und das ſchnell hinſchwindende Daſein der Erſcheinung durch die dauernde Nachbildung der Kunſt gleichſam an das Leben der Menſchengeſchlechter zu feſſeln. Um ſo auffallender iſt es, daſs von keinem groſsen, plaſtiſchen Künſtler eine ſolche Portraitdarſtellung ſeiner Geſtalt und Züge erwähnt wird. Wir leſen wohl, daſs in älteſter Zeit zuweilen Statuen der Künſtler neben ihren Werken an heiligen Orten aufgeſtellt wurden. Aber von keinem der groſsen und gefeierten Erzgieſser und Bildhauer der Phidiaſſiſchen

und der ſpäteren Zeit iſt eine Portraitſtatue aus den alten Schriftſtellern mit Sicherheit bekannt. Die einzige ſcheinbare Ausnahme iſt die Statue des Bildhauers Apollodorus von Silanion. Indeſſen auch dieſe gehört nur halb hieher. Silanion ſchuf, wie Plinius aus griechiſchen Kunſthiſtorikern erzählt, das Bildniſs ſeines Kunſtgenoſſen, des Apollodorus, eines geſchickten Erzgieſsers, der in ſeiner Sorgfalt und Unzufriedenheit mit ſeinen Arbeiten ſoweit ging, daſs er häufig ſeine bereits vollendeten Bildwerke wieder zerſtörte, weshalb ihm ſeine Kunſtgenoſſen den Beinamen »der Tolle« gaben. »Dies,« ſo erzählt Plinius weiter, »ſuchte Silanion in ſeinem Portrait auszudrücken, das nicht ſowohl das Bildniſs eines Menſchen als eine Darſtellung der Zornwuth war«. Man ſieht alſo, daſs hier von einem eigentlichen Portrait nicht die Rede war, ſondern von einem ſolchen, welches in die Claſſe jener Karrikaturbildniſſe gehörte, dergleichen, wie Plinius erzählt, der Bildhauer Bupalos von dem überaus häſslichen Jambendichter Hipponax verfertigte. Die Erzählung, daſs Phidias ſich ſelbſt auf dem Schilde der Minerva nebſt dem Perikles unter den kämpfenden Lapithen abgebildet, mag wahr ſein und iſt noch der Kopf, in welchem das Alterthum die Züge des groſsen Künſtlers zu erkennen meinte, auf einer Nachbildung des Schildes erhalten (ſ. S. 177). Doch iſt dies ja keine Portraitſtatue und es ſteht jedenfalls die Thatſache feſt, daſs uns nicht einmal die Nachricht von einem ikoniſchen Denkmal, das im Alterthume vorhanden geweſen wäre, wie ſie ſonſt ſo zahlreich überliefert ſind, geblieben iſt *).

Es iſt nicht ohne Belehrung und Intereſſe, die Namen derjenigen plaſtiſchen Künſtler zu überblicken, die uns in unſeren ſpärlichen Quellen als Verfertiger berühmter Portraitſtatuen genannt werden. Da ſteht denn gleich neben Phidias ſein

*) Dem widerſpricht nur die Nachricht, daſs Theodoros von Samos, der Erfinder des Erzguſſes nach griechiſcher Anſchauung, um 600 v. Chr. ſeine eigene Portraitſtatue gegoſſen haben ſoll, wenn wir ſie nicht in das Gebiet der Sage verweiſen wollen.

Nebenbuhler, der Athener Kreſilas, der die berühmte Statue des Perikles ſchuf, von welcher Plinius ſagt, ſie ſei würdig des Mannes, den ſeine Zeitgenoſſen den Olympiſchen genannt. Derſelbe römiſche Schriftſteller fügt dazu noch eine Bemerkung, in welcher er, wie wir weiterhin ſehen werden, das idealiſirende Princip der griechiſchen Portraitkunſt richtig bezeichnet. Von demſelben Kreſilas war auch die Statue jenes ſterbenden Kriegers, des atheniſchen Feldherrn Diitrephes, von der ebenfalls Plinius ſagt: man ſehe in ihr gleichſam den letzten Lebenshauch verkörpert. An ihn reiht ſich ſein Zeitgenoſſe, der Bildhauer Nikeratos, als Portraitkünſtler unter Anderem bekannt durch die Bildniſſe des Alkibiades und ſeiner Mutter Demarete, die, wie es ſcheint, als Gruppe behandelt waren. Die Bildhauer Polyklet, Promachos und Mikion werden gleichfalls als Darſteller jenes berühmten Atheners genannt, der, an Schönheit, Adel und Reichthum, wie an Tapferkeit und Thatkraft, Geiſt und Uebermuth Alles überragend, gleichſam der Heros war jener lebenſprühenden, genialen Periode atheniſcher Macht und Herrlichkeit. An die genannten Künſtler ſchlieſsen ſich an als ausgezeichnet im Fache des Portraits Deinomenes und Euphranor mit den Statuen Philipp's und Alexander's; Praxiteles und ſeine Söhne Kephiſodotos und Timarchos; Demetrios, der ſcharfe Charakterdarſteller, und vor Allen Lyſippus, der Portraitbildner Alexander's und ſeiner Helden und zahlreicher anderer Portraitwerke, unter denen wir auch die Statuen des Aeſop und Sokrates genannt finden. In der Glanzzeit der macedoniſchen Könige nahm die Portraitkunſt ihren gröſsten Aufſchwung. Zu den Künſtlern, welche für den macedoniſchen Hof beſchäftigt waren, gehörte beſonders der treffliche Athener Leochares, von deſſen Hand die Bildniſsſtatuen Alexander's und Philipp's, der Olympias, Alexander's Mutter, und des Amyntas, ſeines Groſsvaters, aus Gold und Elfenbein im Philippeum zu Olympia ſtanden. Aber auch ein Bildniſs des Redners Iſokrates war von ihm berühmt. Des

Silanion und anderer Künſtler, welche berühmte Frauen darſtellten, iſt bereits gedacht. Von jenem war eine berühmte Statue Plato's, wie Lyſippus die ſchönſte Bildſäule des Sokrates geſchaffen hatte. Silanion's Schüler, Zeuxiades, bildete das Portrait des Redners Hyperides, der Bildhauer Polykrates den tapferen Athenerfeldherrn Timotheos. Die ſchönſte Statue des Demoſthenes, deren Copie in Marmor wir noch jetzt beſitzen, bildete in Erz für die Athener der Bildhauer Polyeuktos; ſie ging erſt ſpät in Konſtantinopel zu Grunde. Tiſikrates, Chäreas, Philon, Ariſtodem, Gryllion, Amphiſtratos werden gleichfalls als Portraitkünſtler genannt, welche von den Diadochen Alexander's beſchäftigt wurden, und die Bildhauer Hippias, Andragoras, Hermokles, Periklymenos, Mikon, Gomphos, Ariſtodotos und Antignotos, deren letzter bis in die Zeit des Auguſtus herabreicht, müſſen ſämmtlich unter den Darſtellern dieſer Gattung einen gewiſſen Ruhm genoſſen haben, da gerade ihre Namen vorzugsweiſe vor unzähligen anderen, die in demſelben Fache arbeiteten, von den alten Schriftſtellern aufbehalten worden ſind.

Der Entwickelungsgang der plaſtiſchen Portraitkunſt war analog dem Stufengange der alten Plaſtik überhaupt. Die erſten Portraitſtatuen waren mehr oder weniger nur allgemeine Andeutungen menſchlicher Geſtalt. Sie ſtellten eben nur denjenigen vor, deſſen Andenken auf dieſe Art gefeiert und erhalten werden ſollte. Von Aehnlichkeit war nicht die Rede. Das vergoldete Ehrenſtandbild, welches der König Cröſus aus Dankbarkeit ſeiner Mundbäckerin, die ihn vor dem Tode durch Vergiftung gerettet hatte, in Delphi aufſtellen ließ, wo es Plutarch noch ſah, wird von dieſer Art geweſen ſein *). Mit der Befreiung der Kunſt aus dem Dienſte der Religion und aus den Vorſchriften der Satzung ſchritt auch die Darſtellung der menſchlichen wie der gött-

*) Nicht viel anders mögen die auf Holz gemalten Portraits des Amaſis geweſen ſein, welche dieſer nach Kyrene und Samos 530 v. Chr. weihte. Herodot II, 182.

lichen Individualität ihrem Ziele näher. Ein genau portraitähnliches Ehrenbildnifs ward als höhere Ehre für den olympifchen Sieger angefehen, und Themiftokles verfpottete feinen Zeitgenoffen, den Dichter Simonides, der fehr häfslich war, dafs er fich portraitähnlich in Standbildern darftellen laffe. Dennoch blieb in der plaftifchen Portraitkunft die idealifirende Auffaffung und Behandlung lange die herrfchende, bis fie mehr und mehr zumal in der römifchen Zeit verdrängt wurde durch das Streben nach Naturwahrheit und Nachahmung der realen Wirklichkeit, wobei fich jedoch die idealifirende Darftellungsweife für gewiffe Aufgaben der Portraitkunft fortwährend erhielt. Plutarch, fo oft er von Standbildern berühmter Griechen und Römer der hiftorifchen Zeit fpricht, fetzt immer die Portraitähnlichkeit der Gefichtszüge voraus, ohne dafs dadurch die idealifirende Behandlung ausgefchloffen würde.

Der Römer Plinius knüpft an den berühmten Perikles des athenifchen Bildhauers Krefilas, eines Zeitgenoffen des Phidias, die unwillkürliche Bemerkung: es fei überhaupt an diefer Kunft der Plaftik zu bewundern, wie fie edle Männer noch edler mache *(mirumque in hac arte quod nobiles viros nobiliores facit)*. In ähnlichem Sinne rühmt ein anderer römifcher Aefthetiker von der Kunft des Phidias, dafs fein olympifcher Zeus felbft die Majeftät des Gottes für das religiöfe Empfinden der Menfchen erhöht habe.

Wir fehen, fogar die Römer hatten eine Ahnung von jenem Principe der Idealifirung, welches die ganze plaftifche Kunft des griechifchen Volkes in ihren Meifterwerken durchdrang. Daffelbe Princip zeigt fich nun auch vorherrfchend in ihren Portraitdarftellungen. Plutarch fah noch ein kleines Bild des Themiftokles, das in dem von ihm erbauten Tempel der rathgebenden Artemis aufgeftellt war und bemerkt dabei: man könne an demfelben fehen, dafs dem Adel feiner heroifchen Seele auch die Bildung feiner leiblichen Geftalt entfprochen habe. Von der attifchen Kunftfchule des Phidias

und ſeiner Nachfolger iſt es bekannt, daſs ihnen überhaupt die Darſtellung der einzelnen menſchlichen Individualität weniger zuſagte und vielleicht auch weniger gelang, als die Bildung idealer, göttlicher Geſtalten. Wo uns aber noch durch Nachbildungen ein Urtheil geſtattet iſt über Auffaſſung und Behandlung des Portraits, da ſehen wir, daſs dieſelbe Theil nahm an dem idealen Grundcharakter, der die attiſche Kunſt dieſer Periode auszeichnete. Schriftliche Nachrichten beſtätigen dies. Unter den jüngeren Zeitgenoſſen des Phidias wird von den Alten auch ein Bildhauer Demetrios genannt. Dieſer Demetrios ſtrebte, im Gegenſatz zu Phidias, nach einer durchaus realiſtiſchen Naturwahrheit. Von ſeinen Werken werden uns nur vier genannt, und drei darunter ſind Portraits. Es waren die Bildniſſe einer hochbetagten Greiſin, welche vierundſechzig Jahre Prieſterin der Minerva geweſen war, ferner eines atheniſchen Ritters Simon, der zuerſt über Zucht und Dreſſur der Pferde geſchrieben hatte, und endlich die Statue des korinthiſchen Feldherrn Pellichos. Die letztere ſah noch Lucian, der ſie mit den Worten beſchreibt: »Wenn du ihn wohl geſehen haſt, hingebückt am rinnenden Waſſer, den Dickbauch, den Kahlkopf, halb vom Gewande entblöſst, die ſpärlichen Haare des Bartes vom Winde bewegt, mit ausgeprägten Adern, einem lebendig leibhaften Menſchen gleich — das ſcheint der Korintherfeldherr Pellichos zu ſein.« Nach dieſer Schilderung begreifen wir das Urtheil, welches die alten Kunſtkenner über dieſen Demetrios fällen, wenn ſie ihn, wie Quinctilian berichtet, zwar wegen des Strebens nach Wahrheit im Allgemeinen mit Lyſippus und Praxiteles zuſammenſtellten, dabei aber über ihn ſelbſt den Tadel ausſprachen: er ſei in dieſem Streben zu weit gegangen und habe »mehr nach Aehnlichkeit als nach Schönheit getrachtet«*).

*) *Similitudinis quam pulchritudinis amantior,* ſagt ſehr mild Quinctilian.

Mehr nach Aehnlichkeit als nach Schönheit! In dieſem Tadel über den Realiſten Demetrios liegt das ganze Kunſtgeheimniſs der alten Plaſtik und ihres äſthetiſchen Princips. Nicht die Aehnlichkeit an ſich, ſondern die ſchöne Aehnlichkeit war das Ziel ihres Strebens auch im Portrait. Und noch zur Zeit Auguſt's konnte ein griechiſcher Kunſtrichter, Dionys von Halikarnaſs, es ausſprechen, daſs kein ächter Künſtler, ſei er Maler oder Bildhauer, ſeine Kunſt dazu erniedrige, die Natur in allen ihren zahlreichen Unweſentlichkeiten, wie in Adern, Milchhaaren, Leberflecken, Warzen und dergleichen wiederzugeben. Jener Demetrios ſtand mit ſeiner Richtung, welche auch das Zufällige, Unſchöne und zur Charakteriſtik Unweſentliche in der Darſtellung des Individuums getreu wiedergab, in ſeiner Zeit vereinzelt. Dieſe Richtung war vielleicht noch ein Reſt jener Naturtreue der Aegineten, wie ſie andererſeits ſich anlehnte an das Streben nach ſorgfältiger Naturwahrheit, welches wir bei anderen groſsen Künſtlern derſelben Periode, wie bei Myron und Kallimachos, finden.

Der Naturalismus des Demetrios blieb auch nicht ohne Nachfolger. Wir ſehen dieſe Richtung zur Zeit Alexander's des Groſsen auf die Spitze getrieben. Schon der groſse Lyſippus, Alexander's Liebling und Hofbildhauer, hatte neben dem Studium der groſsen alten Meiſter vorzugsweiſe ſein Streben auf den Ausdruck der Wahrheit äuſserer Erſcheinung gerichtet. Sein Bruder Lyſiſtratos ging noch viel weiter. Er glaubte das Vollendetſte zu erreichen, wenn er die Natur ſelbſt abformte. Darum wandte er die Technik des Gypsabguſſes an auf das Portrait. Die Erfindung der Abgüſſe von Kunſtwerken war längſt gemacht. Lyſiſtratos aber war, wie Plinius erzählt, der Erſte, der das Bild eines Menſchen vom Geſichte ſelbſt in Gyps abdrückte. Seine eigene Erfindung beſtand darin, einen Ausguſs von Wachs aus dieſer Gypsform zu nehmen und denſelben zu retouchiren. Er machte es ſich auch zur Hauptaufgabe, die Aehnlichkeit in

allen Einzelnheiten wiederzugeben, während man vor ihm beſtrebt war, ſo ſchön als möglich zu bilden.

Auch die Alten haben, wie wir ſehen, in der blühendſten Zeit ihres Kunſtlebens alle Irrthümer durchgemacht, und das Goethe'ſche Wort:

»Es irrt der Menſch, ſo lang' er ſtrebt,«

hat auch von ihnen gegolten. Lyſiſtratos hob mit jenem Verfahren das Weſen des Kunſtwerkes auf. Denn ein Kunſtwerk iſt eben nur dadurch ein ſolches, daſs es aus geiſtiger Auffaſſung des Künſtlers hervorgegangen iſt. Auch das Portrait muſs deshalb in ſeiner wahren und höchſten Auffaſſung ein Ideal werden, während Lyſiſtratos mit ſeinen Abgüſſen nur ein todtes Naturwerk herſtellte, dem die ſpätere Ueberarbeitung höchſtens eine Art von Leben anſchminken konnte. Glücklicherweiſe empfand der Sinn der alten Griechen zu geſund und zu fein, als daſs die Neuerung des Lyſiſtratos bedeutenden Einfluſs auf die Behandlung des Portraits in der Sculptur erlangt hätte; die letztere behauptete vielmehr noch bis in die Zeit des Hadrian hinab fortwährend ihren idealen Charakter. Jene Erfindung, Geſicht und Glieder über dem Leben abzuformen, ward aber von Wichtigkeit in anderer Beziehung. Als die Zeit kam, wo die Gymnaſtik ihre Bedeutung verlor, welche ſie für das geſammte Leben und ſo namentlich auch für die Kunſt der Hellenen gehabt hatte, als Ringſchule und Turnplatz nicht mehr täglich dem Künſtler das wirkliche bewegte Leben des unverhüllten menſchlichen Leibes in allen ſeinen Altersſtufen vor die Augen ſtellten, da war durch jene Erfindung wenigſtens ein neues Hülfsmittel gegeben für das Studium des menſchlichen Körpers, — ein Erſatz, welcher der Kunſt der folgenden Epochen weſentlich zu Statten kam.

Wer ſich eine Vorſtellung machen will von jener groſsartigen idealen Auffaſſungsweiſe der alten Portraitkunſt, der mag nur ein Bildniſs des Perikles oder jenen herrlichen Kopf

des Aeſchylos im capitoliniſchen Muſeum zu Rom betrachten. Gleichſam von allen Schlacken irdiſcher Nothdurft und Bedingniſs gereinigt, ſcheinen uns Geſtalten wie dieſe, und wie der Sophokles im Lateranpalaſte, der Aeſchines des Muſeo Nazionale in Neapel, der Ariſtoteles in Palazzo Spada, ja ſelbſt der Demoſthenes des Braccio nuovo im Vatican, einem höher als wir begabten Geſchlechte anzugehören.

Liebe und Sehnſucht aber haben nicht nur das wirkliche Portrait geſchaffen, das der Künſtler dem Leben in Erz und Marmor nachbildete. Dieſelben Empfindungen ſchufen auch, als die Kunſt vollendet war und in voller Kraft alle ihre Mittel beherrſchte, die Abbilder jener groſsen Menſchen, welche des Künſtlers Auge nimmer geſchaut hatte, die Abbilder eines Homer und Heſiod, eines Orpheus und Thamyris und anderer Weiſen und Dichter des fernen Alterthumes. Ihre Portraitbildungen ſind ebenſo typiſch geblieben, wie die vollendeten Götterideale. Die ſieben Weiſen, welche Lyſippus ſchuf, der Aeſop deſſelben Meiſters, vielleicht auch ſein Sokrates, waren wohl ähnlicher Art. Von dieſen freien Schöpfungen der Kunſt des Portraits gilt das ſchöne Wort des Römers Plinius: daſs die Sehnſucht der Menſchen die Mutter auch ſolcher Portraitbildungen ſei, deren Originalzüge keine Kunſt erhalten und überliefert habe*). Plinius führt dazu ausdrücklich den Homer als Beiſpiel an, und wer jemals den herrlichen Farneſiſchen Kopf des Sängers der Ilias und Odyſſee oder auch nur eine der minder vollendeten plaſtiſchen Bildungen des göttlichen Dichters geſchaut hat, der wird erkannt haben, daſs die Kunſt ſeine Züge in derſelben Weiſe und nach denſelben Geſetzen bildete, nach denen ſie aus ſeinen Geſängen die Ideale eines olympiſchen Zeus, einer argiviſchen Juno, einer Pallas Athene, eines pythiſchen Apollo oder die Idealzüge der Heroen, wie Achill und Odyſſeus,

*) *Quin immo etiam quae non sunt finguntur, pariuntque deſideria non traditos vultus, ſicut in Homero evenit.*

erſchuf. Jenes Wort des Plinius erhielt übrigens anderthalb Jahrtauſende ſpäter eine neue Beſtätigung, als die Künſtler des Mittelalters, beſonders die Maler einen Plato und Ariſtoteles, Alexander und Scipio nach eigener Phantaſie darſtellten.

Bei weitem die meiſten Portraitſtatuen, mochten ſie nun von Staatswegen als Ehrenbildniſſe oder von Privaten geſetzt ſein, waren aus Erz, ſehr wenige aus Marmor. Darum iſt uns aber auch verhältniſsmäſsig nur ſo Weniges dieſer Art erhalten. Denn der Metallwerth reizte in den Zeiten des Verfalles und der Barbarei die Raubſucht und die Kunſtwerke aus Erz gingen viel leichter als die aus Marmor bei Feuersbrünſten zu Grunde. Die meiſten Portraitſtatuen und Büſten, die man heute noch aus Marmor hat, ſind römiſche Nachbildungen griechiſcher Erzoriginale. In der griechiſchen Zeit war ein Marmorſtandbild, zumal aus pariſchem Marmor, bei Weitem theurer herzuſtellen, als ein Erzbild, das man für etwa zwei- bis dreihundert Thaler unſeres Geldes liefern konnte *).

In der Zeit der gelehrten Studien Griechenlands, ſeit die Ptolemäer Aegypten beherrſchten, bildeten die Portraits der Schriftſteller, beſonders der Philoſophen, einen ſehr bedeutenden Zweig der Kunſt, auf den ſich viele Künſtler, namentlich der rhodiſchen Schule, faſt ausſchlieſslich legten. Es ward Sitte, in öffentlichen, ja ſelbſt in privaten Bibliotheken und Muſeen möglichſt vollſtändige Reihenfolgen ſolcher Bildniſſe zu beſitzen, und die Beſchäftigung für dieſen Zweck und für das Portrait überhaupt lieferte in der ſpäteren Zeit der Kunſt den Haupterwerb des täglichen Brodes. Die Künſtler bewieſen dabei ein bewundernswürdiges Talent, die Charaktere und Eigenthümlichkeiten der Philoſophen, Redner, Schriftſteller und Dichter bis in das Feinſte der Geberde und Hal-

*) Köhler in den Denkſchriften der Münchener Akad. 1816. Bd. V, S. 91 — 193.

tung auszudrücken. Der Meſskünſtler Euklid wurde mit weit auseinandergebreiteten, der fingerrechnende Chryſipp mit zuſammengekrümmten Fingern gebildet, Arat als Sänger der Geſtirne mit übergebogenem Nacken aufwärts ſchauend dargeſtellt. Selbſt Ehrenſtatuen zeigten zuweilen dieſe genreartige Behandlung und Charakteriſtik. So wurden Chabrias und Philopömen in beſtimmten Stellungen gebildet, die ſich auf beſtimmte Thaten und Situationen ihres Lebens bezogen *). Philopömen's Erzbild zu Roſs, ihm von den Achäern errichtet, ſtand zu Delphi, dem groſsen Verſammlungsorte aller Denkbilder berühmter Männer, in der Stellung wie er, ſein Roſs zur Seite beugend, den Wurfſpieſs in der Mitte gefaſst, zu dem tödtlichen Stoſse ausholt, mit welchem er in der Schlacht bei Mantinea den Tyrannen von Lacedämon, Machanidas, erlegte. Ariſtonikos, der beliebte Citherſchläger Alexander's, der in der Schlacht gegen die Maſſageten tapfer kämpfend gefallen war, hielt in ſeiner Linken die Cither, während er mit der Rechten die Lanze ſchwang. Thamyris, der von den Muſen beſtrafte Sänger, hatte die zerbrochene Leier zu ſeinen Füſsen, während er mit den geblendeten Augen flehend emporſtarrte zu den ſtrengen Göttinnen. Der Sänger Eunomos war dargeſtellt in dem Momente, da ihm im pythiſchen Wettkampfe eine Saite der Leier ſprang und eine hinzufliegende Cikade den verſagenden Ton ausfüllte, und König Gelon's Bildſäule ſtand im Tempel zu Syrakus unbewaffnet und ungegürteten Gewandes, wie er einſt öffentlich ſich vertrauensvoll dem Volke gezeigt hatte, um eine Verſchwörung gegen ſein Leben bekannt zu machen und ſeines Volkes Hülfe in Anſpruch zu nehmen.

Bei den Römern, deren Realismus das Portrait ſehr begünſtigte, finden wir früh die Wachsmasken der Vorfahren edler Geſchlechter im Atrium des Hauſes aufbewahrt. Aber

*) Die Stellung der Portraitſtatue des Chabrias beſchreibt Ariſtoteles in ſeiner Rhetorik (III, 10, 7).

auch die Sitte der Ehrenſtatuen von Erz war in Rom ſchon in den älteren republicaniſchen Zeiten zu Hauſe, und es wird erzählt, daſs ſogar die Cenſoren einmal gegen den Miſsbrauch derſelben einſchritten, indem ſie alle Statuen vom Forum entfernen lieſsen, die nicht von Staatswegen dort aufgeſtellt waren. Bekannt iſt die Antwort, welche der alte Cato auf die Frage gab: wie es zugehe, daſs ihm noch immer kein Ehrenſtandbild errichtet ſei, während ſich doch ſo viele Männer von geringerer Bedeutung dieſer Auszeichnung erfreuten: Er wolle lieber, daſs man frage, warum nicht? als warum?« Zugleich verſpottete er, wie Plutarch erzählt, diejenigen Zeitgenoſſen, die auf ſolche Darſtellung durch Bildgieſser und Maler *) ſtolz ſeien, während er vielmehr ſtolz darauf ſei, daſs ſeine Mitbürger viel ſchönere Bilder von ihm in ihren Herzen trügen. Der ſtrenge Alte freute ſich aber doch nicht wenig, als ihm das Volk ein Standbild im Tempel der Salus und darauf die Inſchrift ſetzte: »daſs er als Cenſor die ſinkenden Sitten der Republik durch ſeine weiſe Strenge wieder aufgerichtet«. Alle dieſe Portraitſtatuen ſcheinen ſtreng ikoniſch geweſen zu ſein; wenigſtens finden wir, daſs Plutarch dieſelben ſo anſah. So ſagt er von einem marmornen Standbilde des Marius, welches er zu Ravenna ſah, daſs ſich darin die ganze Herbheit und Härte ſeines Charakters ausſpreche; und von dem Standbilde des Flamininus bemerkt er, wer wiſſen wolle, wie der Mann ausgeſehen, der möge ſeine Erzbildſäule gegenüber dem Circus bei dem groſsen karthagiſchen Apollo zu Rom anſchauen. — Eben derſelbe Schriftſteller berichtet (im Leben Sulla's 6), daſs der König Bocchus zu Ehren Sulla's auf dem Capitol eine Portraitſtatuengruppe aus vergoldeter Bronze aufſtellen lieſs, welche darſtellte, wie der verrathene Jugurtha durch Bocchus an Sulla ausgeliefert

*) Plutarch's Leben des *Cato major* 19. Man kann aus dieſer Stelle ſchliessen, daſs auch Portraitgemälde als Ehrenbezeugungen in die Tempel geweiht wurden.

worden war. Es war wohl dieſelbe Darſtellung, welche Sulla auf ſeinen Siegelring graviren liefs.

War die Zahl der öffentlichen Portraitſtatuen ſchon zu Cato's Zeiten ſo grofs, dafs ſelbſt Perſonen von geringerer Bedeutung dieſe Auszeichnung zu Theil wurde, ſo ſtieg dieſelbe ins Ungeheure mit dem Verfall der Sitten und dem Wachsthum der römiſchen Macht nach aufsen. Leſen wir doch bei Cicero, dafs ſelbſt einem Elenden, wie dem räuberiſchen Verres, zahlreiche Ehrenſtatuen von den durch ihn ausgeplünderten Städten und Provinzen geſetzt wurden.

Zu Plinius' Zeit war die Sitte der Ehrenſtatuen über alle italieniſchen Städte verbreitet. »Auf den Marktplätzen aller Municipalſtädte,« ſagt er, »findet man jetzt Standbilder, beſtimmt, das Andenken verdienter Männer zu ehren und durch Inſchriften die Ehrenämter und Verdienſte derſelben der Nachwelt zu überliefern.«

In der Kaiſerzeit gewinnt das Sculpturportrait eine ungeheure Verbreitung. Die Kaiſer ſelbſt erſcheinen ebenſowohl in eigentlichen Portraitſtatuen zu Roſs und zu Fufs, als in heroiſcher Idealgeſtalt oder irgend einem Gotte, beſonders dem Jupiter, angenähert. Zahlreiche weibliche Statuen mit unverkennbaren Portraitzügen erſcheinen in der Geſtalt und Haltung und mit den Attributen von Göttinnen gebildet. Ihren Lieblingsenkel, den frühgeſtorbenen älteſten Sohn des Germanicus, einen Knaben von aufserordentlicher Liebenswürdigkeit, liefs die Kaiſerin Livia als Amor bilden und weihte ihn in den Tempel der capitoliniſchen Venus. Eine Copie davon ſtand im Schlafgemach des Auguſtus, der ſie oft beim Eintritte zu küſſen pflegte. — Von allen dieſen Darſtellungsweiſen beſitzen wir noch heute Denkmäler, welche bezeugen können, dafs auch in ſpäter Zeit die Kunſt des Portraits noch Vollendetes leiſtete, während andere Bildniſſe, beſonders Büſten von Frauen der kaiſerlichen Familien beweiſen, dafs die Künſtler ſogar die geſchmackloſeſten Moden des Kopfputzes und der Haartracht ohne Rückſicht auf Schönheit der

Geſammtwirkung getreulich wiedergaben. Ebenſo nahm die barbariſche Sitte überhand, auf alte Statuen neue Köpfe zu ſetzen oder auch nur kurzweg an älteren Ehrenſtatuen die Inſchriften zu ändern und ſie dann beliebig irgend einem Kaiſer oder ſonſt einem Mächtigen, dem man ſchmeicheln wollte, zu weihen*). Unter den Griechen waren es die Bewohner von Rhodus, welche ſich durch ſolche Barbarei auszeichneten, und gerade Rhodus war noch zur Zeit des Trajan die zweite Stadt nach Rom, reicher an Kunſtwerken als das ganze übrige Griechenland. Schon Cicero ſpricht einmal ſeine Verachtung aus gegen dieſe unwürdige und ſinnloſe Schmeichelei einer entarteten Nation, welche die Ehrenſtatuen und Denkmäler der Helden und Genien ihrer eigenen groſsen Vergangenheit zu rollenwechſelnden Schauſpielern mache. So waren zur Zeit des Pauſanias die Bildſäulen des Miltiades und Themiſtokles in Athen durch neue Inſchriften einem Römer und einem thrakiſchen Dynaſten geweiht und aus einem Oreſtes hatte die Schmeichelei einen Auguſtus gemacht. Vor dieſer Schmach, ihre alte Benennung und Beſtimmung zu verlieren, blieb zuletzt kaum eine Bildſäule mehr geſchützt, und der Schriftſteller Dio Chryſoſtomus erwähnt es ausdrücklich zum Ruhme einiger weniger griechiſchen Staaten ſeiner Zeit, daſs ſie, wenn ſie einen Römer ehren wollten, dies barbariſche Verfahren nicht beobachteten, ſondern die Koſten an eine neue Bildſäule wendeten.

Die vorher erwähnte Vergötterung der römiſchen Kaiſer durch die Plaſtik war keine ganz neue Erfindung der Sklaverei der Imperatorenzeit. Ihr ging ſchon im republicaniſchen Rom die Vergötterung der Statthalter und Feldherren in den eroberten Provinzen vorauf. Pompejus hatte zahlreiche Tempel und Altäre in Griechenland, und ſchon vor ihm der Bezwinger von Syrakus, Marcellus. Cicero's feiner Sinn lehnte

*) Siehe Benndorf und Schöne: Lateranmuſeum S. 225 — 226, 317 — 318. — Sueton Tiberius 38.

die gleiche Ehre in Athen ab, während ein Verres ſie in Sicilien erzwang. Dankbarkeit und Furcht waren in gleicher Weiſe die Motive ſolcher Huldigungen. Hatte doch ſchon in Griechenland der Jubel über den Fall des vielbeneideten Athens am Ende des peloponneſiſchen Krieges dem Sieger von Aegospotamoi Altäre wie einem Gotte errichtet und ihm Opfer und Päane dargebracht! Aber auch das römiſche Volk hatte ſchon ſeinen Gracchen Heiligthümer und Altäre geweiht und die Standbilder des Marius Gratidianus, eines Verwandten und älteren Zeitgenoſſen Cicero's, der durch eine Verordnung groſsen Uebelſtänden des Münzweſens abgeholfen hatte, waren von dem dankbaren Volke an allen Straſsenquartieren von Rom aufgeſtellt und empfingen fromme Spenden von Weihrauch und Kerzen, die man ſeinem Genius zündete. Graf Clarac hat dieſen Gratidianus in dem ſogenannten Germanicus des Louvre wieder zu erkennen gemeint. Aber die eigentliche Darſtellung in vergötterter Geſtalt begann doch erſt mit Julius Cäſar. Was der groſse Scipio Africanus abgelehnt hatte: ſeine Statue mit den Götterbildern an die Göttertafel *(lectiſternia)* legen zu laſſen, das nahm Cäſar an auf Decret des kriechenden Senates. In dem Tempel des Quirinus ward ſeine Statue aufgeſtellt mit der Aufſchrift: Dem unbeſiegten Gotte. Nach Auguſt ward die Conſecration auch für die lebenden Weltbeherrſcher angewendet, und Jupiter Olympius Hadrian machte gar, wie wir ſehen werden, ſeinen Antinous Ganymedes zum Gotte.

Die Statuen aus Gold und Elfenbein, Marmor oder Bronze, welche einen Kaiſer als vergöttert darſtellten, waren oft von koloſſalen Dimenſionen. Zwei noch erhaltene Füſse eines ſolchen Marmorkoloſſes auf dem Hofe des Capitolpalaſtes haben beinahe vierfache Lebensgröſse. Dieſe Statuen waren von idealer Geſtaltung und übermenſchlicher Erhabenheit. Sie waren ferner mit beſonderen Attributen verſehen. Zu ſolchen gehörte: die Strahlenkrone *(arcus radians, radiata*

corona), die ſpäter vom dritten Jahrhundert an gemeines Inſigne aller Imperatoren wurde; ferner der Stern auf Stirn und Scheitel, und drittens der Nimbus, d. h. ein Zirkel, welcher göttlich ſtrahlendes Licht andeutete. So erſcheint Trajan's Haupt in mehreren Reliefs auf dem Triumphbogen des Conſtantinus zu Rom. Es war derſelbe Nimbus, den die Chriſten ſpäter ihren vergötterten geiſtlichen Heroen als Heiligenſchein verliehen*). Die Geſtalt in ſolchen vergöttlichten Kaiſerbildern erſchien nackt, oder nur mit der Chlamys bekleidet, die leicht über die eine Schulter geworfen, auf der anderen mit der Spange befeſtigt war; zuweilen bedeckte das Gewand auch nur den Untertheil des Leibes, wie beim Jupiter, Aesculap, Apoll, Bacchus und anderen Göttern.

Aber ſelbſt in dieſen vergöttlichten und dem Charakter irgend eines Gottes oder einer Göttin angeeigneten Darſtellungen war dennoch das portraitähnliche Antlitz trotz der Idealiſirung der Züge immer das Bleibende. Kaiſer Auguſtus oder Tiber als Jupiter, Britannicus als Bacchus, Agrippa als Neptun, Nero als Apoll, Hadrian als Mars waren und blieben dabei immer noch individuelle Portraits der dargeſtellten Menſchen. Auch die berühmte Pompejusſtatue des Palaſt Spada gehört in die Claſſe ſolcher vergöttlichten Portraitſtatuen, die man im Alterthume Achilleiſche nannte.

Aber auch Privatperſonen ließen in der römiſchen Zeit nicht ſelten ihre Angehörigen, Männer ihre Frauen oder Kinder, Frauen ihre Männer im Charakter einer Gottheit abbilden. Man entlehnte in ſolchem Falle Körperformen und Attribute aus dem Charakter einer beſonderen Gottheit und behielt nur für die Geſichtsbildung die Portraitzüge bei. Mehr als eine durch Rang, Reichthum und Schönheit ausgezeichnete Römerin, welche von ihren Verehrern durch Künſtlerhand bald als Ceres, Venus, Maja oder ſonſt eine

*) Levezow, Antinous S. 50 Vergl. L. Stephani Nimbus u. Strahlenkranz.

Göttin in Erz und Marmor verewigt wurde, mag unter irgend einem der letzteren Namen in unſeren Muſeen erhalten ſein.

Zur Auguſteïſchen Zeit und ſchon ein halbes Jahrhundert zuvor war das Portrait in alle Claſſen und Verhältniſſe des römiſchen Lebens eingedrungen. Das Bedürfniſs Kunſtſammlungen und Bibliotheken, Wohn- und Schlafzimmer, ja ſelbſt Ringe und Gefäſse mit Portraits von Celebritäten geſchmückt zu ſehen, rief eine oft fabrikmäſsige Anfertigung von dergleichen hervor, über die ſchon Horaz (Epp. II, 1, 264) ſich ſpottend äuſsert. Junge Wüſtlinge der Zeit Cicero's führten ſogar auf Reiſen die Wachsportraits galanter Damen der vornehmen römiſchen Geſellſchaft, mit denen ſie Verhältniſſe unterhielten, in ihrem Reiſegepäck mit ſich, wovon Cicero in einem ſeiner Briefe an ſeinen Freund Atticus (VI, 1) ein ſehr ergötzliches Beiſpiel erzählt.

Vorhandene Hauptwerke der plaſtiſchen Portraitkunſt.

Der griechiſche Hiſtoriker Polybius, der Freund und Zeitgenoſſe des Carthagobezwingers Scipio, ſpricht es im ſechſten Buche ſeiner Univerſalgeſchichte aus: Es ſei ein erhabener Gedanke, die lebenswahren Bildniſſe aller groſsen und bedeutenden Männer verſammelt zu ſchauen.

Dieſen erhabenen Gedanken annähernd zu verwirklichen war Napoleon vorbehalten. Denn Napoleon war es, der dem gröſsten Alterthumskenner ſeiner Zeit, dem Römer Visconti, den Auftrag und die Mittel gab, ſeine griechiſche und römiſche Iconographie und mit ihr eine Bildniſsſammlung aller groſsen und bedeutenden Menſchen des griechiſchen und römiſchen Alterthumes hinzuſtellen. In ſechs Quartbänden von herrlichſter Ausſtattung vereinte der ſinnige Fleiſs dieſes groſsen Kunſtforſchers Alles, was die bildende Kunſt der Alten in Marmor und Erz, in Statuen, Büſten und Reliefs, in geſchnittenen Steinen, Medaillen und Münzen, ja ſelbſt in den ſpärlichen Reſten alter Malerei uns an Portraitbildern überliefert hat. Die drei Bände der »griechiſchen Iconographie« geben uns in trefflichen Kupferſtichen, begleitet

von ausführlichen Biographien, die Bildniſſe von dreiundzwanzig Dichtern, Geſetzgebern und alten Weiſen, einundzwanzig Philoſophen, drei Hiſtorikern, ſieben Rednern und Rhetoren, einundzwanzig Aerzten und Naturforſchern und drei berühmten Frauen des helleniſchen Alterthumes. An ſie ſchlieſsen ſich ſechsundſiebzig Portraits von ſiciliſchen, macedoniſchen, ägyptiſchen, ſpartaniſchen, epirotiſchen, thrakiſchen und anderen barbariſchen Königen und Königinnen, wozu ſich im dritten Bande noch die Portraitmünzen von vierzig bis funfzig Königen und Fürſten des Orients geſellen, deren Reiche ſich aus dem Sturze des Seleucidenreiches erhoben.

Nicht viel reicher iſt die Auswahl von Bildniſſen, welche uns die römiſche Iconographie bietet. Auſser den Kaiſern und ihren Angehörigen ſind uns in Allem kaum funfzig Bildniſſe berühmter Römer aufbehalten. Unter ihnen nur ſehr wenige von Dichtern und Schriftſtellern, und auch dieſe meiſt nur von geringem Kunſtwerthe.

In unſerer Auswahl der vorzüglichſten unter den erhaltenen antiken Portraitbildungen beſchränken wir uns auf diejenigen Erz- oder Marmorſtatuen und Büſten, deren Aechtheit geſichert iſt.

Griechiſche Dichter.

Homer.

Die ſchönſten Köpfe des Homer, welche wir beſitzen, ſind der Farneſiſche und ein Kopf der capitoliniſchen Sammlung, beide von Marmor. Der Künſtler, der das Original dieſer Köpfe ſchuf, war ſicherlich eben ſo tief durchdrungen von der Gröſse des Dichters, wie Phidias, als ihn wenige Verſe deſſelben zu der Schöpfung ſeines olympiſchen Jupiters begeiſterten. Schon um die Zeit der Perſerkriege hatte die Kunſt das Idealbild des Dichters geſchaffen; denn um dieſe Zeit bildete ein argiviſcher Künſtler die Statue Homer's für

den Tempel zu Olympia. Aber dem Sänger, »der das ganze Volk der Hellenen mit unſterblichem Sange verherrlicht«, — ihm hatte das dankbare Volk ſogar eigene Tempel errichtet, und einen derſelben zu Argos zierte gleichfalls das Standbild des Dichters. Wir beſitzen noch ein Epigramm auf dies Standbild in der griechiſchen Anthologie:

»Sieh' den Homeros hier, den Unſterblichen, welcher das ganze
»Volk der Hellenen vordem ſchmückte mit preiſender Kunſt,
»Allen voran die Argiver, die einſt das göttererbaute
»Troja zu Boden geſtürzt — Sühne für Helena's Raub.
»Dankbar ſtellte dafür den unſterblichen Sänger das Volk hier
»Auf in dem Tempel und ehrt ihn den Olympiſchen gleich.«

In dem capitoliniſchen Kopfe iſt die Blindheit durch die zurückgeworfene Haltung und durch die Zuſammenrunzelung der Haut unter den Augen ſprechend ausgedrückt. Die Binde, welche ſeine Locken umflicht, iſt das Zeichen der Vergötterung, welches die griechiſche Kunſt nur Göttern und vergötterten Heroen verlieh. Wie faſt alle Portraitbilder von Marmor, welche wir noch völlig haben, ſind auch dieſe Köpfe römiſche Nachbildungen. In Rom gehörten, ſeit dort griechiſche Bildung Eingang gefunden, Sammlungen von Portraits berühmter Perſönlichkeiten der Literatur und Geſchichte in Bibliotheken, Gallerien und Kunſtcabinetten und ſonſt als Schmuck der Wohnungen, Landhäuſer und Gärten zu jedem anſtändigen Hauſe. Je berühmter die Perſonen, deſto zahlreicher die Copien, deſto allbekannter die Züge der Originale, die ſo geradezu unvergänglich blieben.

Wir übergehen die Bildniſſe der Dichter Alkäos, Sappho, Anakreon und Steſichoros, welche uns zum Theil nur noch auf Münzen erhalten ſind, und wenden uns zu den berühmten Portraitſtatuen der groſsen griechiſchen Dramatiker, welche zu den herrlichſten Ueberreſten der griechiſchen Kunſt gehören. Unter ihnen ſteht obenan

der Sophokles des Lateran,

die herrlichſte aller männlichen Gewandſtatuen des Alterthumes, welche erſt nach Visconti's Tode in den Ruinen einer alten Villa bei Terracina entdeckt wurde. Bis dahin galt der bekannte Aeſchines des Muſeo Nazionale zu Neapel für die vollendetſte unter den erhaltenen antiken Gewandſtatuen. Aber jetzt iſt dieſer Anſpruch auf die im Lateranpalaſte aufgeſtellte überlebensgroſse Statue des Sophokles übergegangen, welche in der That ein Muſter dieſer Gattung von Portraitbildung heiſsen darf.

Hoch und frei aufgerichtet ſteht der göttliche Dichter da. Das weite Gewand, von der linken ſcharf nach der rechten Seite herübergenommen, läſst die rechte Hüfte und die ganze untere Seite des Beines ſtraff und mächtig hervortreten. Der rechte Arm ruht eingebogen im Gewande, das unter der rechten Hand weg über die linke Schulter geworfen iſt, faſt in der Weiſe, wie die Italiener noch heute den Mantel tragen, ſo daſs ein Theil in ſchönen Falten hinten über die Schulter herabflieſst. Der linke Arm iſt in die Seite geſtemmt und dieſe Haltung vermehrt den Geſammteindruck des Sicherberuhenden, welcher über der ganzen Geſtalt ergoſſen liegt. Wenn wir zu der freien Haltung des heutigen Römers aus dem Volke noch die gebildete Würde und das geiſtige Bewuſstſein des angeſehenen Atheners hinzudenken, ſo haben wir einen Begriff von dem Geſammteindrucke dieſes Sophokles. Der Bart ſpielt voll und kraus um Kinn und Lippe; das Haupthaar fällt ſanft und ſchlicht herab auf Stirn und Schläfen. Die Tänie, welche es umflochten hält, bezeichnet den ſiegreichen Dichter, der zwanzigmal im Wettkampfe mit Aeſchylus und Euripides und vielen anderen Mitbewerbern den erſten Preis errungen, oftmals den zweiten, nie den dritten; den Dichter, den die öffentliche Meinung ſeines Volkes und ſeiner Zeit obenan ſtellte in der

tragiſchen Dichtkunſt. Es iſt das poetiſche Diadem, das ihm gebührte als einem Könige der Literatur. Das Geſicht, mäſsig aufgerichtet, ſchaut frei und ſicher in die Welt. Der Ausdruck iſt ebenſo heiter und klar, als ernſt und tiefgeiſtig; man ſieht es dem göttlichen Poeten an, daſs er die Schönheit liebte. Das Seheriſche des Dichters verbindet ſich mit der verſtändigen Durchbildung des auſserordentlichſten Zeitalters zu einem Ganzen, das zugleich fern iſt von jeder Spur dämoniſcher Excentricität. Wir haben einen ganzen, vollen, ſchönen Menſchen vor uns, den Dichter, der, zugleich Staatsmann und Krieger, die Heere Athens mit Perikles im Kriege führte. Obſchon er bekanntlich das höchſte Greiſenalter erreichte, ſo hat ihn doch die Kunſt nicht in dieſem vorgeſtellt, ſondern in der vollen Kräftigkeit des noch kernfriſchen, reifen Mannesalters. Die Füſse ſind beſchuht, Hals und ein kleines Stück der oberen Bruſt ſind nackt. Die Statue iſt, bis auf die Füſse und eine Hand, welche ergänzt ſind, vortrefflich erhalten. — Nun aber die Gewandung! Wie klar und frei und groſs und doch durchaus künſtleriſch conventionell iſt ſie behandelt! Hier ſieht man recht, wie die Alten es gewuſst, daſs die Kunſt eine Natur in ſich iſt mit ihren eigenen Geſetzen. Vergleicht man mit dieſem Sophokles den Aeſchines des Muſeo Nazionale, ſo erſcheinen Gewandung und Gefält des letzteren faſt kleinlich, überladen und unmäſsig angeſtrafft, nicht dienend, um die Geſtalt ſelbſt hervorzuheben, ſondern ſelbſtſtändige Geltung und Beachtung in Anſpruch nehmend. Dadurch aber wird die Wirkung des Ganzen beeinträchtigt, die Geſtalt ſelbſt tritt zurück und erſcheint überall gebunden und gehemmt. Im Sophokles dagegen iſt das Gewand in der That nur »das Echo der Geſtalt« und ſeine ſtattliche Fülle dient gleichſam als muſikaliſche Begleitung des ganzen herrlichen Gliederbaues. Hauptmaſſen, untergeordnete Falten, von ſchwereren Faltenzügen beherrſcht, Gruppen in Gruppen, dazwiſchen freies Ausathmen im Faltenloſen, bilden ein einziges wohl-

componirtes Ganze, das dennoch zugleich einem Höheren dienend verbleibt.

Und dieſes Meiſterwerk antiker Portraitkunſt zierte die Villa irgend eines Freundes der Sophokleiſchen Muſe in einer kleinen italieniſchen Landſtadt, wo jetzt wohl ſelbſt unter den Prieſterprofeſſoren des Kloſters, das von ſeiner Höhe herabſchaut auf das blaue Meer, nicht Einer iſt, der von Sophokles mehr als den Namen kennt!*)

Die erſte Statue errichtete dem Dichter ſein Sohn, Jophon. Vierzig Jahre ſpäter ſchmückte das dankbare Volk von Athen auf Antrag des Redners Lykurg das von dieſem vollendete Theater durch die Erzſtatuen der drei groſsen Tragiker Aeſchylus, Sophokles und Euripides, die Pauſanias noch dort ſah. Stil, Compoſition und Kunſt der Lateraniſchen Sophoklesſtatue ſprechen dafür, daſs wir in ihr eine Copie jener berühmten Bildniſsſtatue des Dichters aus der Zeit der höchſten Kunſtblüthe beſitzen. Von Aeſchylus iſt uns dagegen nur noch ein Kopf im Capitoliniſchen Muſeum erhalten und auch dieſer iſt nicht völlig geſichert. Dagegen von Euripides beſitzen wir mehre Bildniſſe, ſowohl Statuen als Büſten. Das ſchönſte iſt

der Euripides von Mantua,

ein herrlicher Kopf, der nur an dem Kopfe des Muſeo Nazionale zu Neapel ſeines Gleichen findet. Er iſt vollkommen erhalten. Die Bildung breit, das Haar ſchlicht, die Stirn mächtig. Aus dem leidenſchaftlich bewegten Ausdrucke der freien, durchgeiſtigten Züge ſpricht bittere, ſchwermüthige Erfahrung. Man ſieht, daſs es »der Dichter der Thränen« iſt, den hier der Künſtler gebildet. Beſonders um Mund und Wangen iſt dieſer Ausdruck tiefen Leidens wahrzunehmen.

*) Vergl. Ein Jahr in Italien III, S. 398. Geſ. W. XIII.

Die Statuen des Menander und Poſidippus im Vatican.

Ein glückliches Geſchick, oder vielmehr der fromme Wahn, der dieſe Statuen im Mittelalter für chriſtliche Heilige anſah, hat uns von den beiden geiſtreichſten Dichtern der neuen attiſchen Komödie zwei vortreffliche, ſitzende Portraitſtatuen erhalten, die ſehr wahrſcheinlich gleichfalls zum Schmucke eines antiken Theaters, vielleicht des atheniſchen, dienten. Die Statue des Menander iſt um Weniges gröſser als die des Poſidippus, welche ſitzend gegen fünf Fuſs hoch iſt. Die letztere iſt völlig unverſehrt erhalten und der Name auf der Plinthe eingegraben. Man fand ſie in den Ruinen eines römiſchen Thermenbaues und die Antiquare, welche damals überall darauf aus waren, in den entdeckten Kunſtwerken Perſonen und Darſtellungen aus der römiſchen Geſchichte zu ſehen, tauften die Statue trotz des ihr beigeſchriebenen Namens, zu einem Marius, wo denn ihr Pendant Menander es ſich gefallen laſſen muſste, als Sulla zu figuriren. Die Compoſition beider Werke iſt von höchſter Einfachheit und der breite hier und da nur angedeutete Stil paſst ſehr wohl für ein Werk, das beſtimmt war, in einem weiten, unbedeckten Raume, wie die alten Theater waren, als Schmuck zu dienen. Noch jetzt ſieht man auf dem Kopfe beider einen eiſernen Zapfen, welcher, wie Visconti meint, dazu diente, die kupferne Bedachung zu tragen, die das Werk vor den Einflüſſen des Wetters ſicherte. Es ſind aber vielmehr dieſe Metallſtifte Ueberreſte des Heiligenſcheines, mit dem man im Mittelalter dieſe Statuen umgab, wo ſie in der Kirche San Lorenzo Panisperna als chriſtliche Heilige verehrt wurden. Aus dieſer Zeit ſtammt auch die Ueberziehung der Füſse mit Bronzeblech, um ſie vor Abnutzung durch die inbrünſtigen Küſſe frommer Chriſten zu ſchützen — ein Mittel, das man auch bei Michel Angelo's Chriſtus in der Kirche

Maria ſopra Minerva zu Rom angewandt hat. Charakteriſtiſcher iſt die Auffaſſung des Menander. Der Dichter ſitzt nachläſſig auf einem Lehnſeſſel, deſſen Fuſsſchemel mit einem Kiſſen verſehen iſt. Die ſorgfältige Kleidung, das behaglich Weichliche der Haltung, der heiter ſelbſtzufriedene Ausdruck des Geſichtes, Alles ſtimmt vollkommen zu dem Bilde, welches uns die alten Schriftſteller von dieſem Dichter entwerfen. »Er ſieht aus,« ſagt Visconti, »wie ein Menſch, der mit ſich ſelbſt zufrieden iſt und ſich wenig um das Volk von Athen kümmert, das nicht immer ſeine feinen Sittengemälde krönte.« Es iſt ganz und gar der feine, vornehme, ſinnige, gebildete Athener, der ächte Repräſentant des nicht mehr ſchwungvoll bewegten, ſondern vielmehr heiter beſchaulichen atheniſchen Culturlebens. Er kennt ſeinen Werth und ſeinen Ruf bei den gebildeten Kunſtrichtern ſeiner Zeit, die ihn in ihrem Enthuſiasmus dem Homer gleichſetzten, und weiſs mit Selbſtgefühl die Huldigungen entgegenzunehmen, welche ſelbſt groſse Könige, wie Ptolemäus Lagi und Demetrius Poliorketes, ihm darbrachten. Alles ſpricht dafür, daſs der Künſtler, der dieſes Werk ſchuf, ſein Augenmerk darauf richtete, die edelſte Naturwahrheit des Portraits mit feinſter Charakteriſtik zu verbinden; und wenn er den Fehler des Schielens bei dem Original nicht mit in ſeine Darſtellung aufnahm, ſo folgte er auch darin nur dem allgemein beobachteten Schönheitsgeſetze helleniſcher Kunſt, die ſtets das Zufällige ſolcher Art der allgemeinen Wirkung zu Liebe unterdrückte. Man kann ſich übrigens eines wunderlichen Gefühles nicht erwehren, wenn man hier den Dichter ſelbſt in lebenathmender Geſtalt vor ſich ſieht, während die zahlreichen reizenden Schöpfungen ſeines Geiſtes, einſt die Bewunderung von Jahrhunderten, auf ewig für uns verloren ſind.

Geſetzgeber und Weiſe.

Unter den in Hermen, Büſten und Medaillen erhaltenen Bildniſſen der älteſten helleniſchen Geſetzgeber und Weiſen ſind beſonders zwei hervorzuheben. Es ſind der Solon in Florenz und die Herme des Aeſop in Villa Albani zu Rom.

Solon.

Die berühmte Büſte der Florentiniſchen Sammlung kann man auf die Statue zurückführen, welche die Athener ihrem groſsen Mitbürger auf der Inſel Salamis errichteten und die der Redner Aeſchines als ſehr alt bezeichnet, obgleich ſie kaum ein halbes Jahrhundert vor ſeiner Zeit geſetzt war. Aber wer auch der Künſtler geweſen ſein mag, der das ideale Portraitbild des gröſsten Atheners zu ſchaffen unternahm, gewiſs iſt, daſs ſeine Seele durchdrungen war von dem Weſen des Mannes, deſſen Wahlſpruch: »in Allem Maſs!« ſich ſo vollkommen widerſpiegelt in dieſem ſeinem Abbilde, wie die Fürſtlichkeit Periander's in der berühmten vaticaniſchen Herme einen charakteriſtiſchen Gegenſatz bildet zu dem vorwiegend bürgerlichen Ausdrucke in den Zügen des groſsen republicaniſchen Geſetzgebers. Ruhige Kraft einer in ſich geſammelten Seele, Klarheit und Schärfe des Blickes und Stärke der Ueberzeugung finden ſich vielleicht in keinem antiken Portraitkopfe ſo wie in dieſem vereinigt. Es iſt keine dithyrambiſche Uebertreibung, wenn Heinſe bei dieſem Kopfe ausruft: »Wie aus ihm der feine Athenienſer lebt und ſieht über die feinen Athenienſer und über Griechenland! Wie die hervorgehende Spannung der Muskeln am linken Auge, die ſich aufwärts wölbende Stirn, das feſt Gehaltene überall den Geſetzgeber zeigt, ſowie die volle, geübte Kehle den gewaltigen Redner vor dem Volke, den Menſchen,

der nur einmal da war auf der Welt und ſeines Gleichen nicht wieder hatte.«

Noch intereſſanter aber und in äſthetiſcher Hinſicht einzig unter allen Werken der alten Bildkunſt iſt

der Aeſop der Villa Albani,

eine Herme ohne Inſchrift, eigentlich eine Halbfigur, die aus einer Säule hervorgeht, mit der ſie an den Oberſchenkeln zuſammenhängt. Man kann daher das Ganze nicht wohl Büſte nennen, ſondern muſs es vielmehr bezeichnen als eine Art Halbſtatue, ſo eigenartig wie die verkrüppelte Geſtalt des Dichters ſelbſt, den ſie darſtellt. Die Alten ſchildern den Vater der Fabeldichtung mit ſpitzem Kopfe, kurzem Halſe und vorſpringendem Bauche, krummen Beinen und doppeltem Höcker. Genau in dieſer Geſtalt zeigt ihn uns das Marmorbild der Albaniſchen Sammlung. Der Anblick macht beim erſten Anſchauen einen abſtoſsenden Eindruck: der lebensgroſse Kopf hat vom Kinn bis zum Wirbel etwas über 9 Zoll; die Arme ſind etwa 5 Zoll, von den Schultern gemeſſen, abgebrochen und doch reichen dieſe Stumpfen trotz ihrer Kürze faſt bis zur Hüfte. Der hintere Höcker geht in einer Bogenlinie vom Nacken bis an die Kerbe des Geſäſses. Aber alle dieſe körperlichen Gebrechen werden aufgewogen durch den geiſtreichen, ſchalkig ſinnigen Ausdruck, welchen der Künſtler den Zügen des Angeſichtes zu verleihen gewuſst hat. Hier iſt keine Spur jenes lächerlichen Eindruckes, welchen ſonſt wohl die Nachahmung zwerghafter Bildung hervorbringt. Vielmehr erfüllt uns dieſer Aeſop, wie ſchon Leſſing in ſeinem Laokoon andeutete, mit Rührung und Mitleid, weil ein feiner, edler, kluger, geiſtvoller Kopf, der einen entſprechenden Leib verdient hätte, auf einem miſsgewachſenen Rumpfe ſteht. Dies Gefühl muſs den Lyſippus und ſeinen Schüler Ariſtodem erfüllt haben, als ſie den tragiſchen Widerſpruch ſolcher menſchlichen Bildung an

dem in ganz Hellas geliebten und verehrten Fabeldichter darzuſtellen unternahmen; und die ſonſt für die Schönheit ſo fein empfindenden Athener waren doch noch gerechter als äſthetiſch, wenn ſie ſeine Herme in der von der Tradition überlieferten Geſtalt den ſieben Weiſen zur Seite ſtellten. Ein alter Dichter lobte den Künſtler dafür, daſs er es nicht zu gering geachtet, durch ſeine Kunſt die Miſsgeſtalt des heiteren, »im Spiele belehrenden« Fabeldichters gleich den mit ſtolzen Sentenzen gebietenden Weiſen zu verherrlichen *). Wir aber lernen aus dieſem merkwürdigen Werke, daſs die Alten da, wo ſich im Portrait die Miſsbildung der wirklichen Geſtalt nicht umgehen oder verdecken ließ, ſich nicht geſcheut haben, auch das Häſsliche in den Kreis ihrer Darſtellung zu ziehen und daſs ſie es in ſolchem Falle verſtanden ſelbſt bei genauer Nachbildung der Miſsform die Idealität und die Wirkung des Kunſtwerkes durch das ſcharfe Hervorheben des Tragiſchen zu ſichern, welches in einem ſolchen Widerſpruche zwiſchen dem Geiſte und ſeiner unangemeſſenen Erſcheinung immer vorhanden iſt. Wie zur Unterſchrift für dieſes Werk geſchaffen, iſt ein reizendes griechiſches Epigramm der Anthologie, das alſo lautet:

»Sklave war ich und Krüppel am Leib, an bettelnder Armuth
»Gleich dem Iros, und doch liebten die Götter auch mich.«

Staatsmänner, Redner und Philoſophen.

Wir beſitzen nach Visconti in den europäiſchen Sammlungen ſichere Portraits der erſten Kategorie in Büſten und Münzen nur von Miltiades, Themiſtokles, Perikles und Alkibiades. Von Rednern mehr oder weniger ſicher ſind uns Büſten und Statuen des Iſokrates, Lyſias, Demoſthenes und Aeſchines erhalten. Ungleich gröſser iſt die Zahl der auf

*) Brunn Geſch. der griechiſchen Künſte I, S. 364. 379. 421.

uns gekommenen Portraits von alten griechiſchen Philoſophen. Denn auſser Pythagoras, Heraklit und Anaxagoras, die wir nur ſehr unvollkommen auf Münzen haben, beſitzen wir in Büſten die Portraits von Sokrates, Plato, Karneades, Theon von Smyrna, Theophraſt, Antiſthenes, Diogenes, Zenon dem Stoiker, Chryſippus, Poſidonius, Epikur, Metrodor und Hermarchos. In Statuen ſind uns Ariſtoteles und Diogenes erhalten. Dieſe verhältniſsmäſsig groſse Zahl kommt wohl auf Rechnung der gebildeten römiſchen Zeit, wo es Mode war, die Bildniſſe aller irgend berühmten griechiſchen Philoſophen zu beſitzen und dieſelben in Bibliotheken und Portiken, in Landhäuſern und Gärten aufzuſtellen. Auch von dieſen heben wir einige der berühmteſten hervor.

Perikles.

Unter den drei Hermenbüſten von Marmor, welche die Sammlungen des Vatican und des britiſchen Muſeums ſowie die Münchener Glyptothek beſitzen, verdient die letztere ſchon deshalb die gröſste Aufmerkſamkeit, weil ſie in Athen ſelbſt gefunden wurde, während die beiden anderen in einer römiſchen Villa bei Tivoli entdeckt worden ſind. Die dem Perikles eigenthümliche hohe und ſpitze Schädelbildung, welche die ſonſt untadelige Schönheit ſeiner Leibesbildung ein wenig entſtellte und deshalb den Komikern zu der ſpottenden Bezeichnung »Zwiebelkopf« Anlaſs gab, iſt in dieſen Bildniſſen verdeckt durch den hochgewölbten Helm, den ſchon der Bildhauer Kreſilas, der Zeitgenoſſe des Perikles, ſeiner Portraitſtatue des groſsen Atheners aus gleicher Abſicht verlieh. Auf dieſe Originalportraitſtatue ſind alle ſpäteren Abbildungen des Perikles zurückzuführen und unter den uns erhaltenen vor allen die Münchener, welche ihn noch in der altattiſchen langen Haartracht darſtellt, die erſt gegen das Ende der Perikleiſchen Zeit durch das kurzgeſchnittene Haar verdrängt wurde. Kreſilas ſchuf in ſeinem Perikles

das Ideal einer groſsartig aufgefaſsten Portraitſtatue, und noch Plinius nennt dieſelbe würdig des Beinamens »der Olympiſche«, welchen Perikles führte. Tiefe des Gedankens, Schärfe des Urtheils und ruhige Feſtigkeit ſpiegeln ſich auf dieſer Stirn und in dieſen Augen und auf den Lippen ſcheint jene dämoniſche Redegewalt zu thronen, deren Donner und Blitze, wie ein Dichter jener Zeit ſagt, ganz Hellas erſchütterten. Vor Allem ſcheint es der Künſtler darauf abgeſehen zu haben, im Staatsmanne den Denker auszudrücken, den Freund jenes Anaxagoras, den ſeine Zeit »die Denkkraft« ſchlechtweg nannte. Ein reicher, wohlgelockter, kurzer Bart umſchattet Kinn und Lippen und der Ausdruck des überlegen Herrſcherhaften in ſeinem Angeſichte gewinnt für uns noch dadurch an Intereſſe, daſs, wie Plutarch erzählt, ſeine Geſichtsbildung auffallende Aehnlichkeit zeigte mit dem groſsen Piſiſtratus, dem hochgebildeten, thatkräftigen Beherrſcher Athens, eine Aehnlichkeit, die in ſeiner Jugend ältere Zeitgenoſſen, die den groſsen Zwingherrn noch gekannt, oft in Erſtaunen ſetzte.

Mit Perikles verbinden wir das Portrait ſeiner berühmten Freundin,

die Hermenbüſte der Aſpaſia,

gefunden bei Civita Vecchia, jetzt im Vatican neben dem Perikles aufgeſtellt. Aſpaſia iſt die erſte Frau in der Geſchichte, deren Bildniſs wir beſitzen. Und ebenſo iſt die Form der Hermenbüſte für ſie eine Auszeichnung, da dieſe Darſtellungsweiſe nur für die berühmteſten Männer gewählt zu werden pflegte. Aber Aſpaſia war auch kein Weib gewöhnlichen Schlages, ſie war das Genie ihres Geſchlechtes. Eine Frau, die alle Gaben der Natur und Bildung vereinte, die ſchön und geiſtreich, Denkerin und Dichterin zugleich, begabt mit tiefem Blicke in alle Verhältniſſe des Lebens, einen Perikles während eines Menſchenalters zu feſſeln, ihm rathend und helfend zur Seite zu ſtehen und zugleich die

erſten Geiſter ihres Volkes und ihrer Zeit — und welchen Volkes, und welcher Zeit! — um ſich zu vereinen wuſste, eine Frau, für deren Schüler ſich ein Sokrates erklärte, deren Geiſt ein Plato feierte und die den Mann, an den ſie ſich nach Perikles' Tode anſchloſs, zum Erſten der Athener machte — eine ſolche Frau ſchien auch den Alten würdig, die höchſte Ehre eines Mannes durch die Kunſt zu empfangen.

Ihr Haupt iſt mit einem Schleier bedeckt, wodurch ſie als Matrone dargeſtellt erſcheint. Die Künſtler gaben ihr mit Fleiſs dieſen der Juno angenäherten Charakter und verwandelten ſo den Spott der gleichzeitigen Klatſchſchweſtern, welche ihr dieſen Namen beilegten, in den Ernſt der Wahrheit; denn in der That war ſie die würdige Hera des Zeus-Perikles. Die Haare ſind in parallele und verticale Locken künſtlich um die Stirn friſirt, eine Haartracht, wie wir ſie bei den Bildniſſen mehrerer ſpäteren ägyptiſchen Königinnen griechiſcher Abkunft wiederfinden. Das nicht ganz ſtreng dem griechiſchen entſprechende Profil erinnert an die aſiatiſche Abkunft aus der ſchönen und reichen Stadt Milet, dem noch ſpät bei den alten Schriftſtellern beliebten Schauplatze romantiſcher Begegniſſe. Der Hals iſt ſtark, die Wangen voll und kräftig, aber nichts verräth, daſs es die Macht überwältigender Schönheit war, was, wie der Dichter Hermeſianax, Demoſthenes' Zeitgenoſſe, ſingt, einen Sokrates ſo bezauberte, daſs er:

»Stets hinwandelnd zum Hauſe Aſpaſien's, nimmer den Ausgang
»Fand, wie geläufig er ſonſt Wege des Denkens auch fand.«

Der Eindruck der Büſte iſt überhaupt kein bedeutender und wenn nicht der Name Aſpaſia am Fuſse der Herme ſtände, würde man bei ihrem Anblicke ſchwerlich an die berühmte Freundin des Perikles denken. An Perikles und Aſpaſia reiht ſich ſchicklich die vaticaniſche Marmorherme des

Alkibiades.

Keiner von den Zeit- und Volksgenoſſen des Alkibiades iſt ſo häufig von den beſten Künſtlern dargeſtellt worden. Seine Schönheit war die Bewunderung Athens. In zwei groſsen Weihebildern malte ihn der Maler Aglaophon zur Verherrlichung des Sieges, den er zu Olympia davon getragen. Als Cupido mit dem Blitz — es war das Wappen, das er auf ſeinem Prachtſchilde von Gold und Elfenbein führte — ſah ihn Plinius im Tempel der Octavia zu Rom, und die Zahl ſeiner Standbilder war über die halbe Welt verbreitet. Sogar auf dem römiſchen Forum ſah man eine Statue des Alkibiades neben dem Standbilde des Pythagoras, und die Sage ging zu Plutarch's Zeit, man habe ſie geſetzt, um, nach einem Orakelſpruche, den Weiſeſten und den Ritterlichſten der Hellenen zu ehren. Von dem allen iſt nichts übrig geblieben, als eine Marmorherme des Vatican, nicht eben bedeutend an Kunſtwerth. Sie ſtellt ihn im hohen Mannesalter dar und entſpricht daher wenig dem hohen Rufe ſeiner Schönheit, die ſprichwörtlich geblieben iſt bis auf den heutigen Tag. Wahrſcheinlich iſt ſie eine Copie nach dem Kopfe der Statue, die Kaiſer Hadrian auf dem Grabe des Alkibiades zu Meliſſos in Phrygien aus pariſchem Marmor ſetzen lieſs. Der Ausdruck iſt mehr intereſſant als ſchön, *en face* geſehen höchſt edel, anmuthig, aber doch mit Spuren eines Lebens voll Verirrungen und Leiden. Eine zweite Herme im neapolitaniſchen Muſeum, die man für einen jugendlichen Alkibiades hält, zeigt ein durchaus modernes Antlitz mit dem unverkennbaren Ausdrucke überſättigter Lebensluſt in den freilich vom Künſtler nur leicht behandelten Zügen. Aufserdem beſitzt noch das Pariſer Muſeum eine unvollendete Hermenbüſte des berühmten Atheners.

Zum Schluſſe noch einige Worte über die berühmte vaticaniſche Portraitſtatue, den ſogenannten

Phokion

aus penteliſchem Marmor, wenig über Lebensgröſse, eine Kriegergeſtalt von reifer Männlichkeit, mit kurzem Barte und dichtem Haare, den Viſirhelm auf dem Haupte, nur mit dem kurzen Reitermantel, der Chlamys, von dickem Stoffe bekleidet. Der rechte Arm hängt ruhig herab, die richtig ergänzte Hand des linken trug einen Feldherrnſtab oder ein Schwert. Der Wuchs iſt ſchlank und muskelkräftig. Aber der, wenn auch ernſte, doch wohlwollende und liebenswürdige Ausdruck der Züge ſteht ſo ſehr im Widerſpruche zu der Schilderung des Phokion bei Plutarch, der ſein Antlitz hart, finſter und abſchreckend ſchildert, daſs Visconti ſeine Benennung der Statue nach dieſem alten Feldherren der Athener ſpäter zurücknahm und in ihr die Bildſäule des Archemoros, eines mythiſchen Heroen, ſah, weil ſie unter den Trümmern eines nach demſelben benannten Forums zu Rom gefunden worden war. Indeſſen hat ihm das nichts geholfen; denn noch heutigen Tages iſt der Statue jener hiſtoriſche Name geblieben. Vielleicht haben wir indeſs in ihr eine Darſtellung des Kriegsgottes; denn was Visconti von dieſer Deutung abhielt, daſs an der Geſtalt die vorſpringenden Adern angedeutet ſind, ſteht jetzt nach der Entdeckung der Parthenonſculpturen einer ſolchen Bezeichnung nicht mehr im Wege.

Unter den Portraitbildern der Philoſophen ſind vorzüglich folgende vier hervorzuheben.

Sokrates.

Sein herrlichſtes Abbild liefert uns eine Herme des neapolitaniſchen Muſeums, welche die durch die Inſchrift ausgezeichnete farneſiſche Hermenbüſte weit an Schönheit übertrifft. Hier iſt die ganze Seele des liebenswürdigſten aller alten Weiſen ausgedrückt. Die Feinheit ſeines Denkens und

die unerſchütterliche Ruhe ſeiner Seele ſpiegeln ſich ab auf der heiteren Stirn und in dem Blicke der milden Augen, während auf den beredten Lippen der Geiſt jener Ironie ſchwebt, die nach ihm den Namen führt. Dieſen Ausdruck verſtand derjenige Beſitzer der farneſiſchen Herme, der auf dieſelbe die Worte eingraben ließs, welche Plato dem geliebten Meiſter in ſeinem Kriton in den Mund legt: »Heute wie immer in meinem Leben bin ich der Mann, der keinem ſeiner Freunde in irgend etwas Folge leiſtet, es ſei denn, daſs meine Vernunft mir nach reiflicher Ueberlegung ſage, daſs er Recht habe.« Wir können ſicher ſein, in dieſen Büſten das getreue Bild des Sokrates zu beſitzen, da eine Erzſtatue von Lyſippus' Meiſterhand ſeine Züge aufbewahrt hatte und Sokrates unter ſeinen Freunden ſterbend, wie Lucian berichtet, ein beliebtes Sujet griechiſcher Maler war. Auch

Plato's Marmorbüſte

in der florentiniſchen Sammlung, zu Athen gefunden, zeigt, nach der Inſchrift, in halber Lebensgröſse den prachtvollen, mit dem Diadem umgebenen Kopf, die breite kahle Stirn, die geſchwungenen Brauen und den ehrwürdigen Ausdruck der Züge des Mannes, den ſelbſt ein Römer wie Cicero immer nur den göttlichen nannte. Von der Seite geſehen bietet der Kopf eine auffallende Aehnlichkeit mit Homer. Die Statue des Plato, welche Cicero in ſeiner tusculaniſchen Villa beſaſs, war eine Copie der berühmten Bronzeſtatue, welche der gefeierte atheniſche Erzgieſser Silanion zu Ende des vierten vorchriſtlichen Jahrhunderts im Auftrage eines Königs von Pontus für die Akademie zu Athen gearbeitet hatte. — In ganzer Figur beſitzen wir nur noch die Portraitbilder zweier griechiſcher Philoſophen; die eine derſelben iſt

der Ariſtoteles des Palaſtes Spada in Rom,

ſitzend dargeſtellt in natürlicher Gröſse von ausgezeichneter Arbeit. Der alte Denker ruht in Nachſinnen verſunken, den Kopf auf die rechte Hand geſtützt, den Ellenbogen auf das Knie. Dieſe aus dem Gewande frei hervortretende Haltung des Armes war die gewöhnliche bei den Portraitſtatuen des Ariſtoteles im Alterthum. Die Stirn gewaltig, der Kopf oben breit, unten ſcharf zugehend, das Haar rund geſchnitten über der Stirn. In den ſcharf markirten Zügen des bartloſen, von der Arbeit des Denkens tief gefurchten Angeſichtes mit den kleinen Augen und der mageren Figur ſpiegelt ſich die ganze ruhige Unerbittlichkeit des weltumfaſſenden Gedankens. Das linke Bein iſt zurückgezogen, das rechte gekrümmt vorgeſtreckt, linke Hand und linker Arm ſind vom Gewande bedeckt. Das glatt raſirte Kinn zeigt macedoniſche Hoffitte; denn Alexander und ſeine Nachfolger verſchmähten die Zierde des griechiſchen Vollbartes und auf macedoniſchen Münzen erſcheint nicht ſelten ſelbſt Hercules bartlos dargeſtellt.

Eine Statuette der Villa Mattei zu Rom, welche bei Visconti abgebildet iſt, zeigt den Philoſophen ſtehend in derſelben Haltung, wie der byzantiniſche Dichter des fünften Jahrhunderts Chriſtodorus in ſeinem poetiſchen Kataloge des groſsen Kunſtmuſeums zu Byzanz die dort befindliche Statue der Ariſtoteles beſchreibt: die Hände der herabhangenden Arme mit den Fingern in der Weiſe des chriſtlichen Händefaltens ineinandergeſchlungen und ſinnend vor ſich hinſchauend. Dieſelbe Geberde des Händefaltens zur Bezeichnung deſſelben Ausdruckes bemerkte ich auch auf pompejaniſchen Wandgemälden und die Ehrenſtatue des Demoſthenes, welche Plutarch noch zu Athen ſah, war in derſelben Haltung gebildet. — Ariſtoteles' Portraitſtatuen waren übrigens ſchon zu ſeinen Lebzeiten vorhanden. König Philipp von Macedonien hatte die Bildſäule des Freundes neben denen der königlichen

Familie in Delphi aufſtellen, Ariſtoteles ſelbſt ſeine Statue für ſein Grabmal von dem Bildhauer Gryllion verfertigen laſſen. Und ſeine Schüler, wie Theophraſt und Andere, wetteiferten, durch ſolche Denkmäler ihren Meiſter zu ehren. Beſonders häufig ſah man zu Juvenal's Zeit ſein Portrait in Rom und Cicero ſehnt ſich einmal, »in dem Studirſitze zu Füſsen der Statue oder Büſte des Ariſtoteles« im Hauſe ſeines Freundes Atticus zu ſitzen.

Diogenes der Cyniker.

Die Marmorſtatuette der Villa Albani iſt ohne Zweifel das getreueſte Abbild dieſes wunderbarſten aller alten Philoſophen, den Plato nur »einen extaſirten Sokrates« zu nennen pflegte. Er ſteht da in gebückter Haltung, ganz nackt mit dickem Barte, aber faſt kahlem Kopfe, der nur an den Seiten noch ſpärlichen Haarwuchs zeigt. Der Hund ſitzt ihm als Symbol zur Seite. In der Linken hält er einen mächtigen, bis an die Bruſt reichenden Stab, in der herabhängenden Rechten die bekannte Trinkſchale, ſein einziges Beſitzthum, das er wegwarf, als er einſt einen durſtigen Knaben aus hohler Hand trinken ſah. Im Profil betrachtet ſpricht ſich die ſcharfſinnige Schlauheit und der kauſtiſche Witz des Cynikers am beſten aus. Es iſt ein wundervoller Kopf von höchſtem Ausdruck ironiſcher Weltverachtung, und das Ganze ſicher eine Copie des berühmten Standbildes, das die Bürger von Sinope ihrem Landsmanne ſetzen lieſsen. Trotzdem daſs er hier im höchſten Greiſenalter von achtzig bis neunzig Jahren dargeſtellt iſt, zeigt der alte bizarre Kosmopolit in Phyſiognomie wie in Haltung eine überraſchende Aehnlichkeit mit Börne, auf deſſen bekanntes Wort ja auch jenes Selbſtbekenntniſs des Diogenes über ſeine Excentricität hinausläuft: »daſs er es wie ein Muſiklehrer mache, der den Ton übertrieben ſtark anſchlage, damit der Schüler ihn leichter auffaſſe und feſthalte.«

Am häufigſten unter allen Philoſophen iſt in den Muſeen das Portrait Epikur's, wie es im alten Rom in Statuen und Büſten, in Gemälden und geſchnittenen Steinen, auf Ringen und Bechern in erhabener Arbeit das häufigſte war. Die herculaniſchen Nachgrabungen haben uns eine werthvolle Bronzebüſte geliefert, die vielleicht eine Copie nach der Ehrenſtatue iſt, welche ihm die Athener errichteten. Die Kopfbildung iſt länglich, das Haar voll und ſchlicht, um Kinn und Lippen ſpielt die Fülle des langen Bartes. Der Blick iſt ſanft, faſt traurig und ſtimmt ganz zu jenem melancholiſchen λάθε βιώσας! *) das der liebenswürdige Greis ſeinen Freunden und Schülern als höchſte Lebensregel zurief. Die lange ſchöngeformte Naſe, und die nach der Naſenwurzel zu ſich ſenkenden Brauen geben dem Kopfe etwas ungemein Sprechendes, Charakteriſtiſches, das ſich unvergeſslich einprägt und von der wunderbaren Kraft zeugt, mit welcher die alten Künſtler in ihren Portraitarbeiten, zumal in den zahlreichen Philoſophenſtatuen das Eigenthümliche und Individuelle wie in einem Brennpunkte zu verſammeln gewuſst haben.

Redner und Schriftſteller.

Von den groſsen Rednern und Schriftſtellern Griechenlands ſind uns nur wenige in ſicheren Portraitbildern erhalten. Doch kennen wir aus Büſten von den erſteren: Iſokrates, Lyſias, Demoſthenes und ſeinen groſsen Gegner Aeſchines, und von den letzteren Herodot und Thucydides, vereint in einer Doppelherme des neapolitaniſchen Muſeums. Dagegen beſitzen wir in zwei herrlichen Statuen die lebensvollen Abbilder jener beiden gröſsten Redner Athens, deren Werke

*) Es iſt das traurige *qui bene latuit bene vixit* des römiſchen Dichters, das Wort, welches dasjenige Leben am glücklichſten preiſt, das unbemerkt von der Welt in ſtiller Zurückgezogenheit dahinflieſst.

noch heute den tiefſten Einblick gewähren in das Weſen jener Zeit, wo Athen, »das Auge von Hellas«, im Todeskampfe brechen ſollte gegen den macedoniſchen Eroberer. Es ſind die marmornen Portraitſtatuen des Demoſthenes und Aeſchines.

Der Demoſthenes des Vatican.

Eine Koloſſalſtatue, dicht neben dem Euripides in Braccio nuovo des Vatican, völlig bekleidet, hat uns vielleicht die Copie jener bronzenen Ehrenbildſäule erhalten, welche die Athener ihrem edelſten und reinſten Bürger nach ſeinem Tode aufſtellten und unter welche ſie jene klagenden Worte als Inſchrift ſetzten:

»Hätteſt, Demoſthenes, du die Macht gleich der Einſicht beſeſſen,
»Nimmer wurde zum Raub Hellas der fremden Gewalt.«

Derſelbe nachdenklich ſinnende Ausdruck, den bei jenem Standbilde die Haltung der herabhängend in einander gefalteten Hände noch verſtärkte, findet ſich wieder in der vaticaniſchen Statue. Ihre Vorderarme ſind ungeſchickt ergänzt und waren urſprünglich wohl in jener Haltung des Originales gebildet. Die Züge und die mächtige Stirn tragen den Stempel des Genius, aber ihre Bildung hat nichts Einnehmendes, Liebenswürdiges. Eine düſtere Schwermuth wirft ihren Schleier von der mit drei gleichlaufenden Runzeln durchfurchten Stirn hinab über das edelgebildete Antlitz, auf dem alle die Schmerzen eingegraben ſind, die ein groſser, edler Menſch, ein glühender Patriot, wie Demoſthenes, zu tragen hatte, gegenüber dem Leichtſinne ſeines Volkes und der Verblendung oder dem Verrathe ſeiner politiſchen Gegner. Beſonders im Profil iſt der Ausdruck von düſterſter Schwermuth. Die Bildung des Mundes iſt eigenthümlicher Art, die Unterlippe ſieht aus wie angewachſen am Zahnfleiſche und giebt die Vorſtellung eines Menſchen, der

ſtottert; bekanntlich litt Demoſthenes an dieſem Naturfehler, den er mit eiſerner Energie überwand. Visconti bemerkt dabei, daſs Michel Angelo, der dieſe Statue nicht kannte, in ſeinem berühmten Moſes denſelben Naturfehler durch eine ähnliche Bildung des Mundes ausgedrückt habe. Im Geſicht wie in der Haltung des Körpers iſt etwas Müdes, ein Ausdruck ſchwächlicher Geſundheit, der ſich auch in der herrlichen Bronzebüſte von Herculanum im neapolitaniſchen Muſeum wiederfindet. Die vaticaniſche Statue, welche bei Tusculum gefunden worden iſt, ſchmückte vielleicht dort einſt die Villa des römiſchen Demoſthenes.

Der Aeſchines des Muſeo Nazionale in Neapel.

Von der herrlichen Gewandſtatue des Aeſchines haben wir ſchon früher (ſ. S. 575) geſprochen. Er iſt in ſeiner ganzen Erſcheinung, wie in ſeiner Geſichtsbildung der denkbar gröſste Gegenſatz zu ſeinem alten Antipoden Demoſthenes, gegen deſſen hinfällige und ſorgenmüde Erſcheinung ſchon ſein geſunder und robuſter Körperbau bedeutend abſticht. Alles in dieſer Phyſiognomie iſt frei, breit, aufgeſchloſſen, heiter und voll ſinnlicher Lebensluſt; aber in den Mundwinkeln lauert ſpottender Humor und der ganze Ausdruck hat ein Etwas, das Miſstrauen einflöſsen kann. Man kann es ſich bei dieſem Geſichte vorſtellen, daſs er dem Demoſthenes im freien, unvorbereiteten Vortrage überlegen, die Wirkung ſolcher Rede dämoniſch hinreiſsend und, wie ein Alter ſagt, »übernatürlich« war, während er ſelbſt doch bekennen muſste, daſs er in vorbereiteter Rede ſeinem groſsen Gegner nicht gewachſen ſei.

Die Hand erſcheint vom Gewande verborgen. Dieſe Stellung mit der im Obergewande eingewickelten Hand war die gewöhnliche der alten Redner, und Aeſchines ſelbſt ſagt uns, daſs nach Solon's Beiſpiel, deſſen Erzbildſäule in dieſer Haltung den Markt zu Salamis ſchmückte, alle groſsen Staats-

redner Athens, ein Themiſtokles, Ariſtides und Perikles mit der Hand im Gewande zum Volke ſprachen eingedenk des Spruches jenes alten Weiſen Chilon, daſs nur derjenige Redner geſticulire, der weder klar zu denken, noch klar das Gedachte zu ſagen verſtehe. Freilich war zu Aeſchines' Zeit dieſe Haltung nicht mehr Sitte. Der wilde Demagoge Kleon hatte zuerſt die altgediegene Vortragsweiſe aufgegeben, um den Athenern durch ſolche Genialität zu imponiren. Aeſchines aber, der ſelbſt Schauſpieler geweſen war, wird dafür geſorgt haben, daſs der Künſtler, der dieſe Statue ſchuf, ihr die ruhige Würde jener alten Sitte verlieh.

Wir wenden uns jetzt, da wir die berühmteſten Portraitbilder Alexander's des Groſsen bei Gelegenheit des Lyſippus und ſeiner Schule beſprechen werden, von den Griechen zu den Römern.

Hauptwerke der römiſchen Portrait-plaſtik.

Wenn wir von der ziemlich vollſtändig erhaltenen, langen Reihe der Kaiſerbilder abſehen, ſo ſind wir im Verhältniſs zu den griechiſchen überaus arm an Portraitbildern ausgezeichneter römiſcher Perſönlichkeiten. Es iſt das eine eigenthümliche Ironie des Schickſales bei dem ſtolzen Volke, das ſo viel Pomp mit den Bildern der Ahnen gemacht hat. Auf die Gröſsen der Poeſie und Literatur kommt kaum ein halbes Dutzend geſicherter plaſtiſcher Abbildungen unter den vorhandenen römiſchen Bildniſſen, ſelbſt wenn wir die Portraits des Cäſar hinzurechnen. Denn nur von Terenz, Cicero, Hortenſius, Mäcenas und von zwei unter den erſten Kaiſern lebenden Autoren, Seneca und Junius Ruſticus, beſitzen wir ſichere mehr oder weniger Portraitbüſten und Köpfe, während von einigen anderen, wie von Saluſt und Horaz, nur in den künſtleriſch werthloſen und hinſichtlich der Aehnlichkeit unzuverläſſigen, ſogenannten Contorniaten*) Abbildungen erhalten

*) Münzen, ähnlich unſeren *jetons*, die wahrſcheinlich als Marken und Billets bei Theatervorſtellungen und Circusſpielen dienten und aus der ſpäten Kaiſerzeit ſtammen.

ſind. Von Staatsmännern und Feldherren der Republik ſind in Büſten und Statuen nur Scipio, der Beſieger Hannibal's, der groſse Pompejus, Brutus, der Mörder Cäſar's, ſowie der Triumvir Antonius, Roms Alkibiades, und Agrippa, der ſiegreiche Feldherr des Auguſtus, aus der ungeheueren Zahl von ähnlichen Monumentalbildern auf uns gekommen. Dagegen fehlt es in den europäiſchen Muſeen nicht an benannten Bildniſſen ſonſt unbekannter Männer und Frauen und vollends nicht an zahlreichen Portraits unbenannter Römer und Römerinnen. Zu den erſteren gehören die in Herculanum gefundenen fünf Marmorſtatuen aus der Familie des Nonius Balbus, die zu den uns unbekannten Gröſsen der römiſchen Municipalſtadt zählte. Denn dieſe Municipalſtädte, die es auf ihre Art in allen Dingen, in Feſten und Spielen, in Pomp und Pracht der öffentlichen Gebäude, Plätze und Monumente dem groſsen Vorbilde Rom ebenſo gleich zu thun ſtrebten, wie in neueren Zeiten die kleineren deutſchen Fürſten dem groſsen franzöſiſchen Ludwig, ehrten durch die Auszeichnung einer öffentlichen Statue diejenigen ihrer Mitbürger, deren Eitelkeit und Reichthum ihnen dazu behülflich war.

Das Monumentalportrait bildet in der Geſchichte der römiſchen Plaſtik den Anfangspunkt. Freilich waren die Bronzeſtatuen der ſieben Könige, welche noch in ſpäter Zeit auf dem Capitol ſtanden, nur in dem Sinne Portraits, wie es bei den Griechen etwa die Statuen eines Homer und Theſeus oder der ſieben Weiſen waren: Bildniſſe von idealem und traditionellem Charakter, freie Schöpfungen ſpäterer Zeit und Kunſt. Aber auffallend iſt, daſs die alten Schriftſteller ſelbſt, wie Plinius und Plutarch, die jenen Dingen doch um ein paar Jahrtauſende näher ſtanden, es ganz treuherzig ausſprechen, daſs jene Statuen zur Zeit der Könige ſelbſt und auf deren Befehl geſetzt worden ſeien. Freilich war damals der Glaube noch gar naiv und die Kritik noch gering. Indeſſen mochten die älteſten Bildniſſe immer bis auf den älteren Tarquinius, den erſten König griechiſchen Blutes, zurückgehen,

unter dem etruskiſch-griechiſche Kunſt und Künſtler nach Rom verpflanzt wurden. Und es iſt eine ganz beachtenswerthe Vermuthung Visconti's, daſs die wunderbare, drittehalb Jahrhunderte ausfüllende Reihe von nur ſieben Königen dadurch in der römiſchen Sage entſtand, daſs Tarquinius nur die Statuen der bedeutendſten ſeiner Vorgänger aufſtellen lieſs, während er die anderen überging.

Auf die Bildung der Portrait- oder heroiſchen Statuen, die alle von Erz waren, gewann früh die griechiſche Kunſt Einfluſs. Die älteſte Statue des Romulus und die ſpäteren des Camillus waren nackt nach griechiſcher Weiſe, während ſonſt bei Römern und Etruskern Panzer und Bekleidung der Standbilder üblich waren. Nächſt den Königen waren die älteſten römiſchen Portraitſtatuen die der Clölia wegen ihres männlichen Muthes, zu Roſſe ſitzend, auf dem heiligen Wege aufgeſtellt und des Horatius Cocles auf dem Comitium.

Romulus und Tatius auf Münzen erſcheinen als aſiatiſche Königsphyſiognomien, Numa dagegen in einem Hermenkopfe der Villa Albani, ein edles prieſterkönigliches Antlitz von ehrwürdigſtem Ausdrucke mit prachtvollem Barte, über dem Haupte eine Art Schleiertuch, iſt vielleicht eine freie Nachbildung jener alten Capitolſtatue, welche den geiſtigen Begründer des römiſchen Staates in ſeiner, ſchon von den Alten gefeierten, »wahrhaft königlichen Wohlgeſtalt« idealiſirend darſtellte. Von Brutus, deſſen Erzſtatue mit entblöſstem Schwerte neben den Bildern der Könige ſtand, iſt nur ein nicht ganz ſicherer Bronzekopf im heutigen Palaſt der Conſervatoren auf dem Capitol erhalten.

Das erſte zuverläſſige Portrait aus der römiſchen Republik iſt das Bildniſs des

Publius Scipio Africanus des Aelteren,

des gröſsten Mannes, den die Römerrepublik geſehen, des Helden, der den Tag von Cannä durch den Tag von Zama

rächte und den alten Todfeind ſeines Volkes niederwarf zum Nimmerauferſtehen. Der Abgott des römiſchen Volkes, das ihm in ſeinen Bildern göttliche Ehre erwies, der Perikles von Rom, der die Propyläen Athens auf dem Capitol von Rom nachbildete, der klügſte Ariſtokrat, der je gelebt und der nicht übel Luſt verſpürte, die Rolle Cäſar's zweihundert Jahre vor ihm zu ſpielen, dabei fein gebildet, voll griechiſchen Kunſtſinnes, ein Freund der Frauen und des Vergnügens — er iſt uns beſonders in zwei Büſten erhalten, von denen die eine im neapolitaniſchen Muſeum, eine Bronzebüſte, ihn in ſeinen alten Tagen darſtellt, welche er in der Zurückgezogenheit ſeiner Villa zu Linternum verlebte. Der Ausdruck iſt liebenswürdig und graziös, aber aus dem zuſammengeſchloſſenen Munde ſpricht ein unglaubliches Selbſtbewuſstſein. Eine Marmorbüſte im capitoliniſchen Muſeum iſt von mittelmäſsiger Arbeit. Doch iſt es das bedeutendſte, geiſtigſte Römergeſicht, das ich jemals geſehen. Aus der breiten, eckigen Stirn des kahlgeſchorenen Hauptes, aus dem verlängerten, in ſtarker Wölbung ſich ausrundenden Kinne ſpricht höchſte Energie des Geiſtes, aber es iſt der Ausdruck einer gebildeten, weitſchauenden Energie, nicht jener ſtarrbeſchränkten, der wir ſo oft in anderen römiſchen Phyſiognomieen begegnen. An dem kahlen Vorderhaupte ſieht man die kreuzförmige Narbe einer Wunde, die auf keinem ſeiner Bildniſſe fehlt. Von einer in England befindlichen überlebensgroſsen Portraitbüſte deſſelben Scipio giebt Waagen*) Nachricht. — Das bei Weitem berühmteſte Denkmal römiſcher Portraitbildkunſt aber iſt

der Pompejus des Palaſt Spada in Rom.

Dieſe neun Fuſs hohe Koloſſalſtatue aus pariſchem Marmor wurde vor dreihundert Jahren bei den Ruinen des pom-

*) Kunſtreiſe nach England S. 371. 425.

pejaniſchen Theaters zu Rom aufgefunden. Die Koſtbarkeit des pariſchen Marmors, der nur ſelten bei Koloſſalſtatuen angewendet wurde, die Vortrefflichkeit der Arbeit, der Fundort endlich, ſowie noch andere Umſtände — Alles ſpricht dafür, daſs wir hier in der That die berühmte Ehrenſtatue des Pompejus vor uns haben, zu deren Füſsen ſein groſser Beſieger unter den Dolchen des Brutus und ſeiner Mitverſchworenen verblutete. Nach der pharſaliſchen Schlacht war ſie umgeſtürzt worden; der groſsdenkende Cäſar hatte ſie wieder aufrichten laſſen. Sein Nachfolger Auguſtus verſetzte ſie in die Nähe des Theaters unter einen Janusbogen gegenüber dem Palaſte des Pompejus. Als man ſie anderthalb Jahrtauſende ſpäter in der Gegend des Palaſtes der Cancelleria, der auf den Trümmern des Pompejustheaters ſteht, wieder auffand, ſtritten ſich die Eigenthümer des Bodens um ihren Beſitz und nur mit Mühe rettete Papſt Julius der Dritte ſie vor dem Schickſal der Zerſtörung, da die ſtreitenden Parteien bereits beſchloſſen hatten, ſie in zwei Hälften unter ſich zu theilen. Eine ähnliche Barbarei verübten ſpäter die Franzoſen, als ſie in dem republicaniſirten Rom Voltaire's Brutus im Koloſſeum aufführten und die Statue dorthin ſchleppten, damit der Voltaire'ſche Cäſar zu ihren Füſsen niederſinken könne. Es muſste nämlich, um den Transport zu bewirken, der rechte Arm des Koloſſes abgenommen werden!

Der groſse Römer iſt nackt gebildet nach griechiſcher, von den Römern bei Ehrenſtatuen längſt nachgeahmter Sitte — wie Byron ſingt:

»And thou, dread statue yet existing in
The austerst form of naked majesty!«

Die Chlamys bedeckt nur einen Theil des linken Armes, ſie dient wie das Wehrgehenk über der Bruſt dazu, den Krieger zu bezeichnen. Der von ſeinen Mitbürgern vergötterte Sieger hält in der Linken eine Weltkugel, auf der noch die Spuren einer Victoria zu ſehen ſind. Die Meduſen-Agraffe,

welche auf der linken Schulter die Chlamys zufammenfafst, follte ausdrücken, dafs der Schrecken einherging vor dem Befieger der Welt. Die jetzt reftaurirte, rechte Hand hielt wohl urfprünglich eine Lanze. Von befonderer Schönheit ift der herrlich gebildete Kopf, deffen ruhig würdige, anmuthvolle Züge mit der edelen, offenen Stirn, vollkommen der Schilderung entfprechen, welche die Alten von Pompejus' Gefichtsbildung entwerfen. »Gütevollen Ausdruck des Angefichtes und den Adel einer fchönen Stirn« *(os probum et honorem eximiae frontis)* hebt befonders Plinius hervor. Das Haar über der Stirn ift leicht aufwärts- und zurückgeftrichen und zeigt eine Art Anfatz zu dem fchiefen Scheitel moderner Haartracht. Die Aehnlichkeit mit Alexander dem Grofsen, welche Pompejus' Schmeichler rühmten, ift wirklich vorhanden und nicht blofs in dem aufgefträubten Stirnhaar, deffen auch Plutarch gedenkt, fondern noch mehr in der Stellung der Augen. Von der Triumphalkrone, die das Haupt fchmückte, find nur noch die auf der Chlamys haftenden Bänder übrig *).

Der Kopf war fchon im Alterthum bei der Reftauration wieder aufgefetzt, aber er ift aus demfelben Marmor wie der Leib und bei genauerer Unterfuchung fieht man, dafs die Brüche des Rumpfes und Halfes fich vollkommen entfprechen. Und wenn Leib und Kopf in den Verhältniffen nicht ganz übereinftimmend erfcheinen, fo mufs man bedenken, dafs die alten Künftler bei folchen Portraitftatuen ihr Augenmerk vorzugsweife auf den Kopf und deffen Ausdruck richteten.

---

*) In einer älteren italienifchen Reifebefchreibung (Norder Janus III, S. 244 — 245) aus den zwanziger Jahren finde ich folgende Notiz des Autors: »In dem grofsen Schloffe Caftellazzo Arionati, rechts auf dem Wege von Mailand nach Saronno, das jetzt der Marchefa Busca gehört, fah ich eine auch von Rom gekommene, ähnliche Bildsäule des Pompejus.« Der Autor citirt zu diefer feiner Angabe, über welche ich nichts Näheres habe erfahren können, ein Werk des Abbate Felice Leonado *Delizie della Villa di Castellazzo.*

Dieſem möglichſt edele Aehnlichkeit zu geben, war ihr Hauptſtreben; um den übrigen Leib kümmerten ſie ſich weniger. Sie idealiſirten denſelben immer, um den Geſammteindruck zu erhöhen und wir bemerken daher jenen Widerſpruch ſelbſt bei Meiſterwerken antiker Bildkunſt. Bei einer der vollendetſten aller alten Portraitſtatuen, dem ſogenannten Germanicus des Louvre, ſieht der Kopf viel älter aus als der Leib, deſſen Bildung eher einem Jünglinge angehört. Daſs aber bei Ehrenſtatuen, wie dieſer des Pompejus, der Künſtler die Geſichtszüge möglichſt ähnlich zu bilden hatte, dafür ſpricht unter Anderem jene Erzählung Plutarch's im Leben Cäſar's, wo wir leſen, daſs die alten Anhänger des Marius, als der junge Cäſar heimlich über Nacht die Statue deſſelben auf dem Capitol aufſtellen lieſs, bei dem Anblick der allbekannten Geſichtszüge ihres ehemaligen Führers Freudenthränen vergoſſen.

Die Züge Marc Anton's des Triumvirn beſitzen wir in einem einzigen, ſehr ſchönen Marmorkopfe der Florentiner Sammlung, der wohl nur dadurch dem Schickſale der Zerſtörung entging, welches nach der Schlacht von Actium alle öffentlichen Statuen des Beſiegten traf, weil er keiner ſolchen angehörte. Der vorherrſchende Ausdruck des ganz bartloſen Geſichtes iſt mächtige, ſinnende Sinnlichkeit. Die Statue des eigentlichen Siegers von Actium iſt aufbehalten in dem berühmten

Agrippa des Palaſtes Grimani zu Venedig*).

Der Delphin zur Seite bezeichnet den Sieger in dem gröſsten Seekampfe der alten Welt, der deshalb auch nach griechiſcher Sitte in nackter, heroiſcher Darſtellung erſcheint: lebhaft vorſchreitend, die Chlamys auf der linken Schulter, das kurze Schwert in der Rechten, das Wehrgehenk über

*) Müller-Wieſeler I, 66, 353. Overbeck Fig. 120 i.

der Bruſt, ganz wie der Pompejus Spada. In dem völlig bartloſen Geſichte erkennen wir jenen düſter gerunzelten, unheilverkündenden Blick (*torvitas* nennt es Plinius), den doch die Herzensgüte des als Bürger und Menſch ebenſo geliebten, wie als Staatsmann und Feldherr bewunderten Mannes ſtets Lügen ſtrafte. Aber auch als Beſchützer der Künſte, als Erbauer des Pantheon und vieler anderen groſsen Bauwerke, der unter Anderem in einer öffentlichen Appellation an den Patriotismus und Gemeinſinn der römiſchen Groſsen darauf antrug, daſs ſie ihre Gemälde und Statuen, ſtatt ſie in ihren Villen einzuſchlieſsen, öffentlich ausſtellen und dadurch zum Gemeingut aller Bürger machen ſollten, iſt uns Agrippa intereſſant. Der römiſche Bildhauer Cavaceppi, Winckelmann's Begleiter auf ſeiner letzten Reiſe, urtheilte von dieſer Statue, daſs ſie im wahren erhabenen Stile und in der beſten Zeit gearbeitet und daſs ſie urſprünglich auf dem Pantheon aufgeſtellt geweſen ſei *).

Wir fügen zu der Reihe der ausgezeichnetſten Portraitbilder berühmter Staatsmänner und Feldherren des republicaniſchen Roms noch ein Werk, welches allgemein zu den ſchönſten Werken antiker Plaſtik überhaupt gerechnet wird. Es iſt dies die Statue des ſogenannten

Germanicus des Louvre**),

aus penteliſchem Marmor, in Lebensgröſse, bis auf zwei Finger der linken Hand ganz unverſehrt erhalten. Die Benennung als Germanicus iſt längſt als falſch erwieſen, aber der Name iſt trotzdem geblieben. Wir wiſſen nicht mehr, wer der ſtolze und mächtige Römer war, (denn ein römiſches Portrait iſt es nach Geſichtszügen und Haarſchnitt ohne Zweifel) den hier der Meiſsel eines griechiſchen Meiſters verewigen

*) Juſti Winckelmann II, 2, 427.
**) Müller-Wieſeler I, 50, 225.

ſollte; dagegen der Name des letzteren iſt geblieben. Der Künſtler dieſes herrlichen Werkes war nach der Inſchrift ein Grieche, Kleomenes, der Sohn des Atheners Kleomenes, des Schöpfers der mediceiſchen Venus. Danach wird einer jener groſsen Krieger und Staatsmänner aus der Zeit des Künſtlers hier dargeſtellt ſein, welche Männer wie Flaminius, Aemilius Paullus, Metellus, Glabrio und Andere hervorbrachte, die die Waffen ihrer Republik in das alte Vaterland der Künſte trugen*). Die Schildkröte, auf die das Gewand vom linken Arme niederfällt, der Geſtus der erhobenen, linken Hand, welche zu rechnen ſcheint, und die ganze Haltung und Stellung des Leibes deuten darauf hin, daſs der Künſtler für dieſe Portraitſtatue die Mercurbildung mit freier Bearbeitung benutzte und eine Mercurſtatue in der Villa Ludoviſi läſst darüber gar keinen Zweifel übrig. Seit Alexander's Zeit war es nämlich mehr und mehr Sitte geworden, auch Portraits von Königen und Groſsen mit göttlichen Attributen auszuſtatten. Da nun aber Kleomenes nicht alle Formen ſeines Vorbildes bei der Darſtellung einer Perſönlichkeit brauchen konnte, deren Alter ſchon der männlichen Vollreife nahe ſtand, ſo wuſste er eine ſo bewundernswürdige Auswahl zu treffen und neben dem genaueſten Verſtändniſs der Anatomie zugleich dem Marmor ſo viel Weiche und Leben zu verleihen, daſs wenige unſerer Antiken in ſo hohem Grade eine gleiche Anzahl bewundernswürdiger Eigenſchaften vereinen, als dieſes Werk, das jungen Bildhauern ein vollendetes Muſter des Studiums liefern kann. Der Geſichtsausdruck erinnert an die Jugendbilder Napoleon's.

Von Cicero exiſtirt ein einziges ſicher beglaubigtes Portrait, ſo oft auch ſeine Büſten in den Muſeen vorkommen: es iſt die Portraitbüſte im Madrider Muſeum. Von den ſon-

*) Nach den Unterſuchungen von Brunn (Geſch. der griech. Künſtler I, S. 545 ff.) lebten übrigens beide Kleomenes wahrſcheinlich am Ende des vorletzten und zu Anfang des letzten vorchriſtlichen Jahrhunderts.

ſtigen iſt die ſchönſte derſelben eine Koloſſalbüſte von Marmor in der Wellington'ſchen Sammlung, ein ſehr berühmtes Werk aus der erſten Kaiſerzeit, dem eine andere in München (Nro. 216) am nächſten kommt. Er iſt dargeſtellt im Beginne eines immer noch kräftigen Alters, ganz bartlos, ohne die bekannte Warze. Schönheit, Ebenmaſs und heiteres Wohlwollen verleihen ihm einen Ausdruck, der in ſeiner ironiſchen Behaglichkeit etwas Goethiſches hat. Dagegen iſt der gleichfalls ganz bartloſe Büſtenkopf ſeines groſsen Rivalen Hortenſius in Villa Albani von einem Adel der Züge, wie wir ſie bei römiſchen Geſichtsbildungen ſelten antreffen.

Den Schluſs machen wir, wie billig, mit dem Manne welcher die Periode der römiſchen Republik abſchloſs und das Imperatorenthum an ihre Stelle ſetzte, mit

Julius Cäſar.

Unter den erhaltenen Portraitbildern ſind die ſchönſten eine Koloſſalbüſte aus der Farneſiſchen Sammlung in Neapel*) und eine Gewandbüſte von grünem Baſalt in Berlin (291). Die letztere iſt völlig unverſehrt erhalten und von höchſter Vollendung der Arbeit. Die Augen ſind eingeſetzt und drücken den lebhaften Blick der ſchwarzen Sterne vortrefflich aus. Die Sauberkeit des Haarſchnitts und die Glätte des völlig raſirten Geſichtes entſprechen ganz der Sorgfalt, welche Cäſar, wie ſein Biograph Sueton bemerkt, auf beides verwandte. Er iſt im höheren Mannesalter dargeſtellt. Das kluge, feine, ironiſch lächelnde Geſicht zeigt den Ausdruck des Mannes, der ſich bewuſst iſt, über ſeiner ganzen Zeit zu ſtehen, und der erreicht hat, was er ſein Leben lang gewollt, der Einzige zu ſein, deſſen Wille als Geſetz galt in der römiſchen Welt.

*) Müller-Wieſeler I, 66, 347.

Portraits germaniſcher Barbaren.

Während von den zahlloſen Statuen, welche Cäſar, den Beherrſcher dieſer Welt, verherrlichten, auch nicht eine auf uns gekommen iſt, erregt es ein eigenes Gefühl, wenn wir durch den launiſchen Zufall nicht nur die ganze Familie einer kleinen Provinzialſtadt in fünf trefflichen Marmorſtatuen*) und zwei andere ſolcher Municipalgröſsen in ſchönen Bronzeſtatuen aus den Herculaniſchen Ausgrabungen, ſondern ſogar die Portraitſtatue einer germaniſchen Barbarin und das Bild ihres Sohnes erhalten vor uns ſehen. Die koloſſale, weibliche Statue einer Gefangenen in der Loggia dei Lanzi**) zu Florenz iſt nämlich von Göttling als die Portraitſtatue der Thusnelda erklärt worden, welche einſt den Triumphbogen des Germanicus ſchmückte. Und das Berliner Muſeum beſitzt in dem wunderſchönen Kopfe einer ſogenannten trauernden Muſe das Portrait einer anderen Barbarenfürſtin, gewöhnlich Ramis genannt, die Tochter des Kattenherzogs Actumer, die zugleich mit der Gattin des Arminius dem Triumphwagen des Germanicus folgte. Der tiefſte Schmerz ſpricht aus dieſem edelen, niedergeſenkten Antlitz, aus den verweinten, niedergeſchlagenen Augen, den aufgelöſten, thränennaſſen Haarflechten. Als Gegenſatz zu ihr hat der Künſtler die Thusnelda aufgefaſst, deren gehaltene, thränenloſe Trauer ganz der Beſchreibung des Tacitus von der Erſcheinung der deutſchen Heldenfürſtin entſpricht. Ueberaus trefflich ſind an dem Kopfe der Ramis die Haare gebildet, und eigenthümlich abweichend von den griechiſchen und römiſchen Köpfen erſcheinen die auffallend breit und wahrſcheinlich ganz der Natur treu gehaltenen Ohrlappen. Der herrliche Barbarenkopf von wunderbarer, ergreifender Charakteriſtik im briti-

*) Müller-Wieſeler I, 68, 372 — 374. Overbeck Fig. 12 o l. p.
**) Müller-Wieſeler I, 68, 376.

ſchen Muſeum, wird dort Arminius oder Cataractacus genannt; mit demſelben Recht hat für ihn Göttling den Namen Thumelicus vorgeſchlagen. Die Barbarenabbildungen an den noch erhaltenen Siegesdenkmälern, ſo die gefangenen Daciſchen Könige vom Triumphbogen Trajan's, zeigen, daſs es römiſche Sitte war, die letzteren auf ſolche Weiſe charakteriſtiſch zu ſchmücken, und es iſt mehr als wahrſcheinlich, daſs der römiſche Siegerübermuth, der die gefangenen Könige und Fürſten hinter den Triumphwagen der Imperatoren einherſchleppte, es ſich nicht verſagte, mit den getreuen Bildniſſen der Ueberwundenen die Siegesdenkmäler dauernd zu verherrlichen. Spuren dieſer Sitte finden wir noch in der ſpäteſten Zeit des römiſchen Reiches. Bei dem letzten Triumphe, den Rom ſah, — am 29. November des Jahres 303 unſerer Zeitrechnung, — lieſs Kaiser Diocletian neben den Abbildungen der Oertlichkeiten auch die Portraitbilder der gefangenen Schweſtern, Frauen und Kinder des Perſerkönigs, deren Perſonen er zurückgegeben hatte, mit im Triumphe aufführen.

Hier ſchlieſse ich die Aufzählung der bedeutendſten unter den vorhandenen antiken Portraitbildwerken. Von den Kaiſerbildniſſen, welche für die Beurtheilung der römiſchen Kunſt ſo überaus wichtig ſind, wird in einem beſonderen Capitel die Rede ſein.

XIX.

FÄRBUNG PLASTISCHER BILDWERKE.

Färbung plaſtiſcher Bildwerke.

Als man einmal den groſsen Bildhauer Praxiteles fragte, welche ſeiner Marmorſtatuen er für die beſten erkläre? erwiderte er: »Diejenigen, an welche Nikias die Hand gelegt hat.«

Dieſer Nikias aber war kein Bildhauer, ſondern ein berühmter Maler zu Athen. Was alſo lehrt dieſe Anekdote?

Zunächſt, daſs die Malerei der Sculptur in deren blühendſter Zeit gewiſſe Dienſte und zwar keine unwichtigen zu leiſten pflegte. Denn ſelbſt ein Bildhauer wie Praxiteles legte den gröſsten Werth auf dieſelben und ein Maler von Ruf wie Nikias hielt es nicht unter ſeiner Würde, einem Kunſtgenoſſen wie Praxiteles zuweilen dieſe Dienſte zu leiſten.

Worin aber beſtanden dieſe Dienſtleiſtungen? Dieſe Frage iſt eine der ſchwierigſten in der ganzen alten Kunſtgeſchichte. Auch iſt dieſelbe in der That ſehr verſchieden beantwortet worden. Winckelmann meinte, Nikias habe dem Bildhauer beim Modelliren Nachhülfe gewährt. H. Meyer, der Erklärer Winckelmann's, beſtimmte dieſe Nachhülfe näher dahin, daſs der Maler, der als ein Meiſter in Licht- und Schattenwirkungen galt, dieſe ſeine Meiſterſchaft dem Praxiteles

bei manchen Werken deſſelben, zumal bei den bekleideten, habe zu Gute kommen laſſen. Wie? und durch welche Mittel? Darüber erfahren wir freilich nichts. Richtiger ſah ſchon Winckelmann's Nachfolger, Visconti. Als Maler, nicht als Plaſtiker, müſſe Nikias bei den Werken ſeines Freundes thätig geweſen ſein und es ſei an eine theilweiſe Bemalung der Statuen zu denken.

Und ſo iſt es auch in der That. Die neueren Forſchungen haben es über allen Zweifel erhoben, daſs nicht bloſs in den älteſten Zeiten oder in der Epoche der geſunkenen Kunſt, ſondern auch zur Zeit der höchſten Kunſtblüthe die Werke der griechiſchen Marmorbildkunſt theilweiſe bemalt geweſen ſind.*)

Zunächſt ſteht es feſt, daſs die Alten die Kunſt verſtanden, das Weiche, Fettſcheinende des Marmors durch Einſchmelzen und Einreiben eines Firniſſes von puniſchem Wachs zu erhöhen und daſs von dieſem Wachsfirniſſe ſehr wahrſcheinlich der gelblich fette Ton herrührt, den wir an ſo vielen alten Statuen bemerken. Aber die Alten kannten auch eine wirkliche Colorirung der Marmorſtatuen, zumal der bekleideten, durch eingebrannte Wachsfarben, ein Verfahren, welches ein bei Weitem feineres Kunſtgeſchick erforderte, während jenes erſtere mehr mechaniſch war. Eine bei Athenaeus (XIII, p. 608 d.) erhaltene Stelle des Dichters Chaeremon, eines älteren Zeitgenoſſen des Praxiteles, lehrt uns, daſs an Statuen die blonden Haare, beſonders bei jugendlichen und weiblichen Gottheiten, durch eine Wachsfarbe angegeben wurden, die zugleich das Weiche und Glänzende feiner Haare vollkommen ausdrückte. Beide Behandlungsweiſen des Marmors gehören zu der verlorenen Kunſtart der alten enkauſti-

*) S. Otto Jahn Populäre Aufſätze aus der Alterthumswiſſenſchaft S. 245 — 263. — Chr. Walz Ueber die Polychromie der Alten (Tübingen 1853). — F. Kugler Ueber die Polychromie der griechiſchen Architektur und Sculptur in »Kleine Schriften« I. G. Semper der Stil I, S. 454 f.

ſchen Malerei und Canova's Verſuch, nach dem Vorgange der Alten dem Marmor durch Einreibung einer aus Wachs und Seife bereiteten Miſchung jenen weicheren und milderen Ton zu geben, verunglückte. Aber wenn auch die Kunſt der antiken Enkauſtik ſelbſt verloren gegangen iſt, ſo haben ſich doch von der Anwendung der Farbe bei antiken Bildwerken noch Spuren genug erhalten. Winckelmann zwar hatte bei den Marmorſtatuen, welche er in Rom ſah, dergleichen nicht bemerkt. Ihm fielen zuerſt bei einer in Pompeji gefundenen Marmorſtatue der Diana ſolche Farbenreſte in die Augen*). Allein da dieſelbe in alterthümlichem hieratiſchem Stile gearbeitet war, ſo hielt er ſie für ein etruskiſches Werk und forſchte nicht weiter nach, ob auch bei den Griechen eine gleiche Bemalung des Marmors üblich geweſen ſei. Erſt die Entdeckung der griechiſchen Bildwerke in neuerer Zeit und die genauere Unterſuchung der bereits bekannten führte zu dem Reſultate, daſs es in Griechenland auch zur Zeit der höchſten Kunſtblüthe allgemein üblich war, ſowohl Reliefs als Statuen von Marmor mit Farben zu ſchmücken, und daſs eben, weil dies allgemein üblich war, die Schriftſteller wie z. B. Plato dieſe Sitte auch nur kurz und beiläufig erwähnen. Genaueres Nachforſchen erwies, daſs nicht nur die alten Sculpturen der Selinuntiſchen Reliefs und der Aeginetiſchen Statuen, ſondern auch die Werke der Phidiaſſiſchen Zeit, am Theſeion und Parthenon zu Athen wie am Apollotempel zu Baſſä, urſprünglich bemalt geweſen waren. Ebenſo fand man Farbenſpuren an den zwei groſsen Fluſsgöttern des Nil und des Tibris, an der Amazone der Villa Mattei, am Antinous und Apoll des Capitols, wie an der Gruppe des Oreſt und der Electra in Villa Ludoviſi, an der Pallas von Velletri, der Diana und der Veſtalin von Verſailles, an der Venus

*) Dieſe Statue, welche gewöhnlich als die Diana von Herculanum bezeichnet wird, wurde nach einer mir ſchriftlich gemachten Mittheilung des Prof. Zahn zu Pompeji in der Maſſaria d'Irace im Juli 1760 gefunden.

von Arles, beſonders an einer Venus Anadyomene in Neapel und an römiſchen Portraitſtatuen. Gar viele ſolcher Farbenreſte mochten überdies durch Reſtauration und Aufpolirung ſchon bei der erſten Auffindung vertilgt worden ſein. So erzählte mir der Bildhauer Wredow aus Berlin, daſs er im Jahre 1828 zu Rom die Statuen des Titus und ſeiner Tochter, welche jetzt im Braccio nuovo des Vaticans ſtehen, aufgraben ſah, und dabei wahrnahm, daſs die Gewandung beider ſehr ſchön purpurroth, das Futter gelb gefärbt war. Als er dieſelben Statuen ſpäter wiederſah, war die Farbe, bis auf eine Spur in einer beſonders tiefen Falte, unter den Händen des Reinigers verſchwunden.

Natürlich iſt der Umfang, in welchem die Farbe bei den Werken der Bildkunſt angewendet wurde, zu verſchiedenen Zeiten ein verſchiedener geweſen. Die älteſten Cultusbilder aus Holz waren vollſtändig bemalt; ebenſo auch die älteſten Götter- oder vielmehr Götzenbilder aus gebrannter Erde, wie uns die Terracotten zeigen. Der noch rohe Sinn eines ungebildeten Volkes hat überall Luſt an ſtarker, ja ſelbſt ſchreiend bunter Färbung. Wurden doch jene älteſten Säulen und klotzähnlichen Bildniſſe der Götter meiſt mit wirklichen, buntfarbigen Gewändern bekleidet. Als man bei fortſchreitender Kunſt dieſe Bekleidung zuerſt in Elfenbein und Metallen, dann auch in Stein durch das Material der Bildſäule ſelbſt nachzuahmen verſuchte, beſtrebte man ſich, den Schein und die Farbe der wirklichen Gewandſtoffe wenigſtens annähernd auszudrücken. Die vollendete Bildkunſt, die ihre Grenzen erkannte und die den Genuſs und die Erhebung der Seele allein oder doch vorwiegend bezweckte, gab die mit der Färbung verbundenen, weſentlichen Vortheile nicht auf, indem ſie ſie beſchränkte. Sie erreichte vielmehr auch in dieſem Punkte ſehr wahrſcheinlich das Ideal. Bei aller Nachahmung befolgte ſie ein Geſetz der Aneignung, aus welchem das Gehörige hervorging. Sie gebrauchte daher die Farbe wahrſcheinlich mehr als einen Anhauch, um bei dem weiſsen

Marmor die Blendung und die ſtarken Reflexe, welche Genuſs und Erkenntniſs der Ausführung beeinträchtigen, zu mildern, das kalte Weiſs durch die Wärme der Localtöne zu beleben, die Maſſen zu ſondern, und was die Sculptur bei der Nachahmung nicht genügend auszudrücken vermag, durch die Malerei zu erſetzen, wobei zugleich ſymboliſcher Sinn und Bedeutung der Farben zu Statten kamen. Ein neuerer Kunſtforſcher *) meint nachweiſen zu können, daſs das Kunſtgeſetz, welches die griechiſche Marmorplaſtik in Bezug auf die Anwendung der Farbe befolgte, vollkommen mit demjenigen übereinſtimme, welches ſich in der farbigen Architektur der griechiſchen Marmortempel wiederfinde. Wie im Marmortempel nach Kugler's Anſicht der eigentliche Körper des Bauwerkes ſeine natürliche weiſse Farbe behielt, und nur einzelne Bauſtücke, wie Triglyphen, Metopen, Giebelfelder, Dach- und Deckenornamente ihre beſondere Bedeutung durch Farbe beſonders hervorhoben — ſo ſei auch in der Plaſtik auf ihrer höchſten Stufe der Körper als ſolcher, bis auf jenen von der Enkauſtik dem Marmor gegebenen Anflug, durchaus rein und einfarbig geblieben. Nur einzelne Theile des Geſichtes, die auch bei dem wirklichen Menſchenkörper durch beſondere Färbung ſich ſcharf von der fleiſchigen Grundfarbe abſondern, Haar, Augen, Brauen und Lippen, ſeien durch Farbe beſonders hervorgehoben, der volle Gebrauch der Farbe aber nur bei der Gewandung angewendet worden, die allerdings nicht bloſs an den Säumen, ſondern, wie im Panathenäenfrieſe des Parthenon, in ihrem ganzen Umfange bemalt erſcheint. Der Schmuck der Farbe bezeichne eben das Gewand als ſchmückende Zuthat und trenne es ſcharf ab von der ſelbſtſtändigen Formenbedeutſamkeit des Körpers. »Und die Kränze, Diademe, Waffenſtücke und ſymboliſchen Attribute von vergoldetem Metall thaten dann das Ihrige,

*) H. Hettner Griech. Reiſeſkizzen S. 202 ff.

um das Herüberneigen der plaſtiſchen Gebilde in das lebendige Leben zu verſtärken.« *)

In dieſem Sinne haben denn auch neuere Künſtler unabhängig von den Alten bei ihren Marmorwerken die Anwendung der Farbe verſucht. Bernini erlaubte ſich bei einigen Statuen, z. B. in ſeiner Gruppe Pluto und Proſerpina, Augenſterne und Augenbrauen durch Farbe anzudeuten und Canova, der überhaupt als Venetianer Sinn und Neigung für Farben bewährte, gab ſeinen ausgeführten Marmorwerken gern eine gelbliche Färbung, ja er verſuchte durch verſchiedene Tinten, ſowie durch Matt- und Glattarbeiten des Marmors eine Abwechſelung des Tones hervorzubringen und ſelbſt Bekleidungsſtoffe anzudeuten.

Im Ganzen müſſen wir nun freilich eingeſtehen, daſs eine völlig klare Vorſtellung von der Anwendung der Malerei bei den Arbeiten der Marmorbildner für uns ebenſo wenig erreichbar bleibt, als wir uns die Anwendung der Muſik beim Vortrage ihrer dichteriſchen Werke klar zu machen vermögen. Wichtig aber iſt der Umſtand, daſs faſt alle groſsen Meiſter der Plaſtik zugleich Maler genannt werden. Auch Phidias ſchmückte ſeine Werke mit Farben und wie ihm der Maler Panänos dabei half, ſo Nikias dem Praxiteles. Immer jedoch war die Thätigkeit des Malers, wenn auch eine untergeordnete, doch eine künſtleriſche bei ſolchen Arbeiten. Das ſehen wir aus Plutarch, der die Bemaler und Vergolder von Bildſäulen mit den Schauſpielern vergleicht, welche das Werk des dramatiſchen Dichters erſt ins volle Leben rufen **). Dieſes Wort Plutarch's iſt von entſcheidender Wichtigkeit für die Frage der polychromen (vielfarbigen) Sculptur. Es be-

---

*) Eine ſichere Entſcheidung iſt bei den immerhin ſehr geringen erhaltenen Farbenſpuren noch nicht möglich. Vergl. was Semper Stil I, 514 f., der den ganzen griechiſchen Tempel in viel tiefere Farbenglut taucht, gegen Kugler und Hettner bemerkt.

**) Plutarch *de gloria Atheniensium 6.*

weiſt, daſs die Thätigkeit der »Enkauſten«, d. h. der Maler, welche die Marmorſtatuen mit feinen Wachsfarben bemalten, der »Chryſoten«, welche an vielen Statuen Haare und Bart, Waffen, Gewänder und Schmuckwerk vergoldeten, endlich der »Bapheis«, d. h. der Künſtler, welche durch Miſchung der Metalle dem Erze jene feine Nüancirung der Farben verliehen, die es einem Silanion möglich machte, in dem Erzbilde ſeiner ſterbenden Iokaſte ſelbſt die Todesbläſſe andeutend auszudrücken, — Plutarch's Wort, ſage ich, beweiſt, daſs die Thätigkeit aller dieſer Künſtler für das Werk der Plaſtik in Marmor und Erz darauf gerichtet war, dem Kunſtwerke jenen Schein des Lebens zn verleihen, den die Alten vor Allem von demſelben verlangten. Nach ihrer Empfindungsweiſe hatte die Plaſtik für ſich allein nicht die Mittel, vollendete Schönheit, wie ſie der Grieche liebte, darzuſtellen. Sie bedurfte dazu eines Momentes, das ſtreng genommen allerdings, wie der feine Kunſtkenner Lucian ſagt, auſserhalb ihres Weſens lag. Aber dies Moment der Farbe war ein weſentliches zur Schönheit des plaſtiſchen Werkes und »ſchön wie ein fein gemaltes Marmorbild« iſt ein vergleichender Ausdruck, den der römiſche Dichter Plautus aus einem von ihm bearbeiteten griechiſchen Drama mit herübergenommen hat, um die Schönheit und den Liebreiz eines Mädchens zu bezeichnen. Die Färbung des Nackten gab da, wo ſie angewendet wurde, dem Marmor jenen »milden, die Statue ſanft erwärmenden Anflug«, von dem Plinius ſpricht und jenen »feinen Purpurteint« des Lebens, den Lucian dem Marmorbilde einer ſchönen Frau ertheilt wiſſen will. Und eben weil dieſer farbige Anhauch des Nackten ſo fein und leicht war, iſt es erklärlich, daſs ſich ſo gut wie gar keine Spuren davon an unſeren Antiken erhalten haben, während es an Farbenſpuren der bei Weitem kräftiger bemalten Nebenwerke, an Gewändern, Waffen, Schmuckwerk und dergleichen durchaus nicht mangelt.

Durch die Anwendung jener enkauſtiſchen Wachsfarben

erreichten aber die Alten auch noch den praktiſchen Vortheil, Marmorwerke gegen den Einfluſs der Witterung und gegen die Entſtehung einer zerſtörenden Vegetation zu ſchützen. So haben Verzierungen ſich glatt erhalten, während der Marmor, auf dem ſie angebracht waren, verwitterte.

Erſt in Zeiten des geſunkenen Geſchmackes ſuchte man die minder dauerhafte Farbe durch Zuſammenfügung der Statue aus ſeltenen farbigen Marmorarten zu erſetzen und miſsverſtand die Idee der Färbung ſo ſehr, daſs man ſogar Zeugſtoffe auf dieſe Art nachahmte.

Ich möchte aus dem Bisherigen folgendes Reſultat ziehen. Weder diejenigen Kunſtforſcher, welche alle und jede Anwendung der Farbe bei plaſtiſchen Marmorwerken der Alten leugnen, noch diejenigen, welche eine gleichmäſsige Bemalung derſelben in allen Theilen annehmen, ſcheinen mir Recht zu haben. Gegen die Erſteren und für eine gewiſſe Anwendung der Farbe in der alten Sculptur ſprechen nicht nur die beſtimmteſten ſchriftlichen Zeugniſſe, ſondern auch zahlreiche augenfällige Beweiſe, unter denen die 1863 entdeckte Koloſſalportraitſtatue des Kaiſers Auguſtus, die ſchönſte aller alten Kaiſerſtatuen, obenanſteht *). Es ſpricht ferner gegen ſie die Farbenluſt der Menſchen des Südens und der Farbenreichthum ihrer Naturumgebung, welcher dieſer Luſt erzeugte. Aber auch ihre Gegner haben nicht Recht. Für ſie giebt es kein ausdrückliches Zeugniſs der alten Schriftſteller und bisher kein einziges unter allen erhaltenen Marmorwerken. Die Wahrheit liegt auch diesmal — wenigſtens für die

*) S. Ein Winter in Rom S. 325 — 329. An dieſer herrlichen Statue war nach den vorhandenen Farbenſpuren die Tunica karmoiſinroth, der Mantel purpurroth, die Befranzung des Harniſches gelb gefärbt. An den nackten Körpertheilen ſah ich (1866 — 67) keine Spur, daſs ſie bemalt geweſen, nur an den Pupillen der Augen erſchien eine leiſe gelbliche Färbung. Am ſichtbarſten waren die Spuren der Bemalung an den Figuren des reich verzierten Harniſches, und zwar nicht nur an den Gewändern, ſondern auch an dem Haar und den Flügeln.

Zeit der griechiſchen Kunſtblüthe von Phidias herab bis in die Zeit der erſten römiſchen Kaiſer — meines Erachtens in der Mitte jener beiden extremen Anſichten. Die alte Plaſtik verſchmähte die Anwendung der Farbe in Marmorwerken nicht, aber ſie machte einen feinen Unterſchied zwiſchen der Bemalung des menſchlichen Leibes und des Beiwerkes oder ſchränkte dieſelbe vielleicht ein auf diejenigen Theile, wo die Färbung dazu dienen konnte, die Wirkung des Weſentlichen, der reinen Form der Menſchengeſtalt, durch andeutende Sonderung des minder Weſentlichen und Zufälligen zu erhöhen. Darauf war es abgeſehen, nicht auf eine rohe Illuſion, welche in der Plaſtik nur das unheimlich Widerwärtige einer Wachsfigur zur Folge haben kann.

Soviel ich weiſs, giebt es nur einen einzigen alten Autor, welcher in ganz unzweideutigen, wenn auch kurzen Worten einer bemalten Marmorſtatue gedenkt. Dies iſt der römiſche Dichter Virgil. Wir haben von ihm noch ein kleines Gedicht, in welchem er der Venus, als der Stammmutter des römiſchen Volkes, allerhand Opfer und Weihegeſchenke gelobt, wenn ihre Huld das Gelingen ſeines groſsen Heldengeſanges vom Aeneas begünſtige. Unter dieſen Weihegeſchenken nennt er denn auch »einen Amor von Marmor mit buntfarbigen Flügeln und, wie es Brauch, bemaltem Köcher«:

»Marmoreusque tibi, Dea, verſicoloribus alis
»In morem picta ſtabit Amor pharetra.«

Wir ſehen alſo auch hier den Schmuck der Farbe ausdrücklich nur an Flügeln und Köcher, alſo an aufſerweſentlichen Theilen angewendet. Ganz derſelbe Fall iſt es mit der zuvor erwähnten Marmorſtatue der Diana. Auch an ihr zeigen Geſicht, Arme, Füſse, ja ſelbſt die Hauptmaſſe der Gewandung die reine Weiſse des Marmors, dagegen bewahren die langen Haare noch den gelblichen Schein früherer Vergoldung und das weiſse Diadem, das ſie umgiebt,

iſt mit goldenen Buckeln geſchmückt. Die Sandalen und deren Bänder, ſowie der ſchmale Saum des Untergewandes ſind roſenroth und ein gleichfarbiger, am äuſserſten Saume vergoldeter Streifen ſchmückt das Obergewand. Das Band, welches den Köcher hält, iſt karmoiſinroth mit weiſsen Buckeln. Hier finden wir alſo die Farbe beſchränkt auf Aufsendinge. Sie ſchmückt den Theil der Statue, der ſtreng genommen aufserhalb des Bereiches der Sculptur liegt. Dieſe lichten, hier und da verwendeten Farbentöne, verbunden mit dem goldenen Sckmuck von Zierrathen und Attributen, bildeten gleichſam nach einem ſchönen Worte Feuerbach's, eine zarte Vermittelung des Ewigbleibenden in der Statue mit dem bunten Glanze der Erſcheinung.

Daſſelbe Kunſtgeſetz haben die Alten auch in ihrer Erzplaſtik befolgt. Freilich iſt ihre Kunſt der Erzmiſchung verloren, durch welche ſie, wie die alten Schriftſteller erzählen, ſelbſt die Röthe oder Bläſſe der Wangen auszudrücken und überhaupt verſchiedenen Theilen der Bildſäule verſchiedene Farbennüancen zu geben wuſsten*). Aber von einem Streben nach wirklicher Illuſion, von einer rohen realiſtiſchen Naturnachahmung konnte bei der Erzſtatue nicht die Rede ſein. Was hiervon bei ſpäten Kunſtſchriftſtellern berichtet wird, ſchmeckt gröſstentheils nach rhetoriſcher Uebertreibung und nach jener Manier, die ſich zumal zur römiſchen Zeit in der Hervorhebung höchſter Lebensähnlichkeit des Kunſtwerkes gefiel. Thatſache iſt es, daſs man auch bei Erzſtatuen die Augen oft aus Schmelz oder edlen Steinen einſetzte, deren Verfertigung einen eigenen Zweig der Kunſtthätigkeit bildete; daſs man die Lippen mit weiſsem Silber plattirte und an Haupthaar und Gewandung, ſowie an Schmuckwerk, Waffen und Attributen von edlen Metallen gewiſſe Farbenunterſchiede auszudrücken liebte**). Aber das Alles blieb in den

*) Näheres bei Böttiger Kleine Schriften II, S. 63 — 64.

**) »In der berühmten Bronzegruppe »Hercules und die Hirſchkuh« zu

Schranken der Andeutung, ohne ſinnliche Täuſchung zu bezwecken; es that dem Farbenſinne der Alten Genüge, ohne Anſpruch auf eine vollkommene Naturwahrheit zu machen, die ſchon durch das Material ſelbſt und durch deſſen natürliche Farbe ausgeſchloſſen war.

Palermo, ausgegraben am 18. Februar 1805 zu Pompeji im Hauſe des Saluſt am Rande des Impluviums, dem Veſtibulum gegenüber, ſind die Lippen des Hercules von rothem Kupfer, das Weiſse der Augen von Silber und die Pupillen von blauer Bronze. Beim Hirſche iſt das Weiſse der Augen ebenfalls von Silber, das Geweih ſcheint vergoldet geweſen zu ſein. Die Gruppe diente — beiläufig bemerkt — als Fontaine«. (Briefliche Mittheilung von Prof. Zahn.)

XX.

NACKTHEIT

DER

GRIECHISCHEN PLASTIK.

Mephiſto (ſpricht):

»So find' ich mich doch ganz und gar entfremdet,
Faſt Alles nackt, nur hier und da behemdet, —
Zwar ſind auch wir von Herzen unanſtändig,
Doch das Antike find' ich zu lebendig.
Das müſste man mit neuſtem Sinn bemeiſtern,
Und mannigfaltig modiſch überkleiſtern.«

(Goethe Fauſt II. Theil.)

Nacktheit der griechiſchen Plaſtik.

Ueber keinen Gegenſtand pflegen bei den meiſten Menſchen, die über plaſtiſche Kunſt und Kunſtwerke urtheilen zu können meinen, weil ſie zwei Augen haben, ſo verkehrte Vorſtellungen zu herrſchen, als über dasjenige, was man griechiſche Nacktheit zu nennen beliebt. Wenn man die Leute hört, ſo ſollte man oft meinen, die alten griechiſchen Künſtler hätten lauter nackte Figuren gebildet. Und doch reicht ein Spaziergang durch irgend ein Muſeum hin, um das Gegentheil zu lehren und zu zeigen, daſs ſie ebenſoviel, wo nicht gar mehr ganz und halb bekleidete als nackte Geſtalten geſchaffen.

Schon der alte römiſche Schriftſteller Plinius ſagt freilich: »Der Griechen Art iſt, nichts zu verhüllen, dagegen iſt es römiſche und kriegeriſche Weiſe, den Statuen einen Panzer zu geben*)«. Dieſer Ausſpruch iſt ganz richtig und doch hat er groſse Verwirrung angerichtet, weil man ihn falſch verſtand und den erſten Theil deſſelben abſolut nahm, während er doch durch den zweiten bedingt und nur auf eine ganz ſpecielle Gattung von Kunſtwerken zu beziehen iſt.

*) XXXIV, 5, 10: *Graeca res est, nihil velare; at contra Romana et militaris thoraca addere.*

Der Einzige, welcher über den hier in Frage kommenden Gegenſtand eine zuſammenhängende Aufklärung zu geben verſucht hat, iſt der Berliner Kunſtforſcher Aloys Hirt in ſeiner Schrift »über die Bildung des Nackten bei den Alten« *). Aber auch er kommt zu keinem wirklichen Reſultate. Wir erfahren eigentlich nur, daſs die alten Griechen faſt alle Geſtalten, Ober- und Untergötter und -Göttinnen, Dämonen und Heroen, Sieger in Spielen und Wettkämpfen, Könige und Feldherren, Dichter, Philoſophen, Redner u. ſ. f. theils halb, theils ganz bekleidet, zuweilen aber auch einige derſelben nackt dargeſtellt haben — womit denn freilich nicht viel für unſere Einſicht gewonnen wird. Auf das Warum? aber der nackten Darſtellung mancher Götter bei den Alten giebt er eine noch wunderlichere Antwort. Er meint nämlich, die Griechen hätten hier das Vorbild und Beiſpiel der Aegypter nachgeahmt, von denen ſie ohnehin Idee und Technik ihrer Kunſt überkommen hätten. Von den Göttern aber ſei die nackte Darſtellung auf die Heroen und gottähnlichen Menſchen, vergötterte Herrſcher, wie Alexander den Groſsen und die römiſchen Kaiſer übergegangen. Wir werden ſehen, daſs das Letztere eben ſo richtig wie das Erſtere falſch iſt. Was er endlich noch von der Abſicht ſagt, die Bedürfniſsloſigkeit der Götter durch ſolche nackte Darſtellung auszudrücken, iſt nichts als ein Einfall, der ſeiner Quelle, des ſogenannten Philoſophen Seneca, würdig iſt.

Viel tiefer faſste die Sache Leſſing in einem einzigen Satze ſeines Laokoon. Es iſt im fünften Capitel, wo er den Grund entwickelt, weshalb derſelbe Laokoon, der bei dem Dichter Virgil in vollem Prieſterornate erſcheint, von dem plaſtiſchen Künſtler eben ſo wie ſeine Söhne völlig nackt dargeſtellt iſt. Offenbar war dies letztere ein Verſtoſs gegen die Wirklichkeit, denn es iſt nicht anzunehmen, daſs ein Königsſohn, ein Prieſter, in Homeriſcher Zeit bei einem

*) S. Abhandlungen der Berliner Akademie 1820.

Opfer nackt erſchien. Die Kunſtkenner zu Leſſing's Zeit ſuchten alſo nach einer Entſchuldigung des bildenden Künſtlers für dieſen »Verſtoſs gegen das Uebliche« und fanden ſie in der Schwierigkeit, welche die Bekleidung in ſolchem Falle dem Künſtler gemacht und die ihn gezwungen habe, »lieber gegen die Wahrheit zu verſtoſsen, als in den Gewändern tadelhaft zu werden«. Leſſing lacht dieſe Kunſtkenner aus. »Man kann,« ſagt er, »die Kunſt nicht tiefer herabſetzen, als es durch ſolche Entſchuldigung geſchieht. Denn geſetzt, die Sculptur könnte die verſchiedenen Stoffe ebenſogut nachahmen, als die Malerei: würde ſodann Laokoon nothwendig bekleidet ſein müſſen? würden wir unter dieſer Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk ſklaviſcher Hände, eben ſo viel Schönheit, als das Werk der ewigen Weisheit, ein organiſirter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, iſt es einerlei Verdienſt, bringt es einerlei Ehre, jenes oder dieſen nachzuahmen?«

Aber Leſſing dringt noch tiefer ein in das Weſen der Sache durch den weiteren Vergleich der dichteriſchen Darſtellung des Gegenſtandes mit der Ausführung durch die Hand des plaſtiſchen Künſtlers. »Bei dem Dichter,« ſagt er, »iſt ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts. Unſere Einbildungskraft ſieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil oder habe es nicht: ſein Leiden iſt ihr an jedem Theile des Körpers einmal ſo ſichtbar wie das andere. Die Stirn iſt für ſie mit der prieſterlichen Binde umwunden, aber nicht verhüllt. Ja, ſie hindert nicht allein nicht, dieſe Binde; ſie verſtärkt auch noch den Begriff, den wir uns (nach dem Dichter) von dem Unglücke des Leidenden machen: —

»Schwärzliches Gift befleckt und Geifer die heiligen Binden.«

Nichts hilft ihm ſeine prieſterliche Würde; ſelbſt das Zeichen derſelben, das ihm überall Anſehen und Verehrung verſchafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiligt.

Aber dieſen Nebenbegriff,« ſetzt Leſſing hinzu, »muſste der plaſtiſche Künſtler aufgeben. Hätte er dem Laokoon auch nur dieſe Binde gelaſſen, ſo würde er den Ausdruck um ein Groſses geschwächt haben. Die Stirn wäre zum Theil verdeckt worden und die Stirn iſt der Sitz des Ausdruckes. Wie er alſo dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, ſo opferte er hier das Uebliche dem Ausdrucke auf. Ueberhaupt war das Uebliche bei den Alten eine ſehr geringfügige Sache. Sie fühlten, daſs die höchſte Beſtimmung ihrer Kunſt ſie auf die völlige Entbehrung deſſelben führte. Schönheit iſt dieſe erſte Beſtimmung. Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunſt mit der Noth zu thun? Ich gebe zu, daſs es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was iſt ſie gegen die Schönheit der menſchlichen Form? Und wird der, der das Gröſsere erreichen kann, ſich mit dem Kleinen begnügen? Ich fürchte ſehr, der vollkommenſte Meiſter in Gewändern zeigt durch dieſe Geſchicklichkeit ſelbſt, woran es ihm fehlt.«

Die Erkenntniſs alſo, daſs die Schönheit die höchſte Beſtimmung der Kunſt ſei, führte die alten Künſtler dahin, das Uebliche, wie Leſſing ſagt, dem Ausdruck dieſer Schönheit aufzuopfern.

Aber die Erkenntniſs, daſs der natürliche Leib allein Geiſt und Leben unſeren Augen ſinnlich darſtellt, iſt der griechiſchen Kunſt nicht ſo vom Himmel gefallen. Es bedurfte eines weiten Weges, um zu ihr zu gelangen.

Betrachten wir zuerſt ihre Götterbilder, nicht die jener älteſten Zeit, wo ein Steinblock, ein Holzpfahl, eine Säule den Gott bedeutete, ſondern jene erſten, meiſt aus Holz geſchnitzten, wirklichen Bilder der Götter. Sie werden bekleidet und zwar mit wirklichen Gewändern und Schmuck aller Art, ja es gab für ſie eigene Garderoben und Tempeldiener, welche das Ankleiden beſorgten. Dieſe Sitte erhielt ſich für manche Cultbilder durch die ganze griechiſche und römiſche Zeit und ging wie ſo manches Andere aus dem Heiden-

thume über ins Chriſtenthum, auf deſſen Marienbilder und Heiligenfiguren. Als eine vorgeſchrittene Kunſt und Kunſtfertigkeit die herrlichen Tempelbilder aus Elfenbein und edlen Metallen ſchuf, ward die Gewandung beibehalten und die Kunſt eines Phidias und anderer groſser Meiſter wuſste, wie wir ſehen, den Reichthum und die Farbenpracht der wirklichen Gewandſtoffe auch in jenem gediegenen Materiale kunſtreich nachzuahmen. Bekleidete Darſtellung war und blieb Regel für das Götterbild, zumal für die Tempelſtatue ſelbſt zu einer Zeit, wo die plaſtiſche Kunſt ſich längſt von der alten, ſtarren Unlebendigkeit zu freierem Erfaſſen der vollen Schönheit des menſchlichen Körpers aufgeſchwungen und dieſen vollendetſten Organismus der Schöpfung zu ihrer Hauptform und Hauptaufgabe gemacht hatte.

Denn dieſer Aufſchwung, dieſe freiere Ausbildung der Kunſt ging nicht von den Cultbildern aus, ſondern von den Darſtellungen des Lebens und der Wirklichkeit. Erſt als die Künſtler ſich an die Darſtellung der Heroen und Städtegründer wagen und die Verherrlichung ſiegreicher Kämpfer in den olympiſchen und anderen Feſtſpielen zu ihrer Aufgabe machen durften, erſt da war jene freiere Entwickelung möglich, erſt da ward der menſchliche Körper, unmittelbar hingeſtellt, Hauptform der plaſtiſchen Kunſt. Ein Blick auf die Aeginetiſchen Bildwerke kann lehren, wie weit damals noch Götterbild und menſchliche Darſtellung auseinanderlagen. Gegenüber der alterthümlichen, typiſchen Starrheit des gänzlich bekleideten Minervenbildes ſteht die völlig naturwahre, nackte Geſtaltung der kämpfenden Helden und ihre vom tiefſten Verſtändniſs aller Formen des menſchlichen Körpers zeugende Bildung.

Die nackte Darſtellung bot ſich zuerſt als natürlich dar bei allen gymnaſtiſchen und athletiſchen Figuren. Die Kunſt ſtellte dieſelben dar, wie ſie in der Wirklichkeit erſchienen: in der unverhüllten Schönheit und Kraft, in dem herrlichen Ebenmaſs ihrer durch die kunſtvollſte Gymnaſtik ausgebilde-

ten Leibesgeſtalt. Die Gymnaſtik war es, die jenen helleniſchen Sinn groſsnährte, »dem die natürlichen Glieder als die edelſte Tracht des Mannes erſchienen«. Die plaſtiſche Kunſt, deren Weſen es iſt, in dieſem Sinne zu bilden, fand hier zuerſt das Gebiet, wo ſie feſten Fuſs gewinnen konnte. Und ſie durfte ſich hier nackte Darſtellung um ſo mehr erlauben, da ſie nur in gewiſſen ſeltenen Fällen auf Portraitbilder, in der Regel vielmehr durch die Sitte auf ideale Geſtaltung ſolcher Figuren angewieſen war. Wie ſie dieſe idealen Siegerſtatuen nackt bildete, ſo wandte ſie die gleiche Darſtellung an auch auf die Geſtalten der Nationalheroen, der vorzeitlichen Volks- und Stammeshelden. Wir ſehen dieſe gleichfalls nackt gebildet, ſelbſt in Gefechten und Schlachten, trotzdem daſs die Dichter ihnen Schutzwaffen und Kleidung gaben. Wenn die Kunſt ſie ganz oder theilweiſe nackt darſtellte, ſo war es nicht deshalb, weil die Künſtler etwa geglaubt hätten, damit die Sitte der Heroenzeit nachzuahmen. Denn bei Homer erſcheinen alle Helden bekleidet und die Rückſicht auf den Wohlanſtand, der in der Bekleidung liegt, war ihm nicht fremd. Dem feigen, häſslichen Schreier Therſites droht dort Odyſſeus, ihm in offener Verſammlung, wenn er wieder einmal das Volk aufreize, »Mantel und Unterkleid und was ſonſt die Scham bedeckt« abzureiſsen und ihn ſo ſchimpflich mit Schlägen aus der Verſammlung zu jagen. Was damals Sitte des Anſtandes war, galt ſicher in gleichem und höherem Grade zur Zeit der ausgebildeten helleniſchen Kunſt. Der Beweggrund aber, aus welchem man die Heroen nackt darſtellte, war auch ein ethiſch religiöſer. Sie ſollten, wie ſie einer höheren Ordnung menſchlicher Weſen angehörten, ſo auch in ihrer Darſtellung durch die Kunſt unterſchieden werden von den wirklichen Tagesmenſchen. Die Künſtler faſsten die Heroen als ſolche auf, deren Leben ein ſteter Kampf geweſen um den Siegespreis der Mannestüchtigkeit und ſtellten ſie dar als Vorbilder der, gleichfalls nackt gebildeten, olympiſchen Wettkämpfer.

Was auf dieſem Gebiete in der Kenntniſs und Darſtellung der nackten Menſchengeſtalt gewonnen ward, das muſste natürlich auch der Bildung der Götter zu Gute kommen. Sind doch die griechiſchen Götter weſentlich menſchlich empfindende, vom Menſchen nach ſeinem Bilde geſchaffene Weſen. Ihre Freuden und Leiden ſind menſchlicher Art. Sie lieben und haſſen, wünſchen und fürchten, erfreuen ſich an Geſang und Tanz und Schmaus, wie die Sterblichen, die eben deshalb auch die Ehrenfeſte ihrer Götter zu Freudenfeſten machten und den Jubel der Feſtluſt, durch die Kunſt des Geſanges und der Muſik, durch Schauſpiel und Gymnaſtik veredelt, zum Cultus erhoben. Auch das Götterbild ſollte ein *agalma*, eine Freude des Gottes ſein. Der Grieche aber, der die höchſte Freude empfand an der durch Gymnaſtik zur höchſten Vollkommenheit ausgebildeten Schönheit und dem Adel des Menſchenleibes, der Grieche, der in der Menſchengeſtalt die höchſte, ſinnliche Offenbarung göttlichen Weſens verehrte, — welche andere Aufgabe konnte er dem Künſtler ſtellen als die: ſeiner Götter Geſtalt den vollendetſten Menſchen ſo ähnlich als möglich zu machen? Und wie konnte der griechiſche Künſtler dieſe Aufgabe anders löſen als dadurch, daſs er die Vorſtellungen, welche im Volke durch die Dichter von den ſchon geiſtig individualiſirten Göttern lebten, in entſprechend groſsartigen Formen ausprägte? Wohl waren die ſo von der plaſtiſchen Kunſt geſchaffenen Götter zugleich höhere Weſen, Idealbilder menſchlicher Geſtalt. Ariſtoteles ſagt einmal, von der Sklavenfrage redend: was die Natur nicht, oder doch nicht immer leiſte, den Herren vom Knechte auch durch die äuſsere Leibesgeſtalt unwiderſprechlich zu ſcheiden, das leiſte die Kunſt. »Denn,« ſagt er, »wenn es Menſchen gäbe, ſo alle anderen überragend ſchon an Adel der leiblichen Bildung, wie die Bildniſſe der Götter alle Menſchen, ſo würde Niemand in Zweifel ſein, daſs ſolche Menſchen die geborenen Herren, die anderen von Rechtswegen ihre Knechte ſein müſsten.«

So groſs dachte der tiefſte Denker der Hellenen von den Idealſchöpfungen der Kunſt ſeines Volkes!

Aber der Menſch kann nimmer hinaus über ſich ſelbſt. Und ſo war denn auch das Mittel, durch welches der Hellene ſcheinbar über ſich ſelbſt und ſeine Natur hinausgehend, die Herrſcherbildungen ſeiner Götter ſchuf, gegen deren Heroenherrlichkeit er ſich verhielt, wie die Barbaren gegen ihn ſelbſt, den allein freien und edlen Hellenen — es war dies Mittel kein anderes, als eben die zu höchſter Vollendung entwickelte und in ihrer höchſten Vollendung vom Künſtler erkannte, menſchliche Geſtalt. Darum ſtudirte der griechiſche Künſtler da, wo er das Menſchengewächs in ſeiner höchſten Vollendung ſah, die nackte Geſtalt in den Gymnaſien und Paläſtren, in Bädern und bei den Feſtſpielen, oder in der eigenen Werkſtatt an den vollendet ſchönen Modellen beider Geſchlechter, während ihm für die bekleidete Figur in prieſterlichen Repräſentationen und bei Feſtaufzügen hinlänglicher Stoff an Motiven dargeboten war. Der reichdrapirte Bacchusprieſter ward ihm zum indiſchen Bacchus, die ſorgfältig geſchmückte Junoprieſterin zu Argos gab das menſchliche Motiv zur argiviſchen Juno Polyklet's; die Jungfrau des panathenäiſchen Festzuges ward zur ſchön drapirten Kanephore und die hochgeſchürzte, behende, kraftgeſtählte doriſche Jungfrau geſtaltete ſich unter des Künſtlers ſchaffenden Händen zur wälderdurchſtreifenden, pfeilfrohen Artemis.

Wie aber bei der Darſtellung der Menſchengeſtalt die völlige Nacktheit nur da von der Kunſt gewählt wurde, wo ſie, wie bei den Statuen von gymnaſtiſchen Siegern und Athleten, durch das Leben und die Sitte bedingt, oder bei den Heroen durch das Weſen derſelben als die natürlich edelſte gefordert war, ſo wurden die Künſtler auch bei der Darſtellung der Götter, ſelbſt in der Zeit der höchſten Freiheit der Kunſt, durch den Grundſatz geleitet: daſs völlige Nacktheit, wo ſie ſtattfand, entweder durch das Weſen der Gottheit oder durch irgend ein äuſseres Motiv bedingt ſein müſſe.

Darum blieben zunächſt Cult- und Tempelbilder, zumal die der weiblichen Gottheiten, ganz oder doch theilweiſe bekleidet. So war Phidias' ſitzender Zeus, wie faſt alle ſitzenden Statuen bekleidet. Frei blieb nur der Oberleib, die herrliche gewölbte Bruſt, die mächtigen Schultern des Gottes, aber um die unteren Theile, von den Hüften abwärts, legte ſich das reiche Gewand, die minder edeln und minder geiſtigen Theile bedeckend und zugleich den Charakter der Ruhe und Entfernung von aller anſtrengenden Thätigkeit als bedeutſames Attribut bezeichnend. Bekleidet erſchienen die übrigen olympiſchen Götter und es währte lange, ehe ſelbſt bei der Göttin, deren Weſen die Leibesſchönheit ſelber war, bei der Aphrodite, zuerſt ein Praxiteles das Wageſtück ſeiner völlig nackten knidiſchen Venus unternahm. Und ſelbſt hier wagte der Künſtler noch nicht, was ſich erſt eine ſpäte Zeit, die Zeit der Cabinetskunſt erlaubte, die nackte Darſtellung durch ſich ſelbſt und ihre Schönheit allein gerechtfertigt hinzuſtellen. Er knüpfte ſie an das Leben an, durch das Motiv des Bades und ließs die Enthüllung dadurch nur als vorübergehenden Moment erſcheinen. Selbſt in der Darſtellung von Scenen, wie das Urtheil des Paris, bewahrte die alte Kunſt ihre Züchtigkeit. Auf einem erhaltenen Grabgemälde ſind die drei Göttinnen vollkommen bekleidet, auf einer Münze des Antonin von Alexandria erſcheint Aphrodite wenigſtens halb verhüllt und ganz gewiſs wurde auch in freiſtehenden Statuen das Urtheil des Paris nie mit Lucianiſcher Freiheit dargeſtellt *). Nackt iſt ſchon in echt alterthümlichen Statuen Apollo, nackt auch der stehende Zeus, die höchſten idealen Bildungen der früheren Zeit, nackt iſt Hermes, der jugendliche Gott; aber er ſteht da als Schützer der Paläſtra und der Leibesübung, ſelbſt das Ideal eines griechiſchen Epheben; und faſt überall, wo die Olympier nackt erſcheinen, wird die Abweſenheit des Gewandes bedingt

*) Vergl. A. Feuerbach's Nachlaſs III, 125.

durch die Situation lebendigerer Thätigkeit und Bewegung oder erlaubt durch die Sitte und Gewohnheit des Lebens. Das Untergewand, welches man ſelbſt in der Wirklichkeit nicht immer trug, ließen die Künſtler ohnehin bei ihren männlichen Götterſtatuen hinweg; denn es war mehr Sache des menſchlichen Bedürfniſſes als das weite Oberkleid, das mehr den Charakter der Würde trug und zur Andeutung der Bekleidung des Gottes genügte.

Ueberhaupt aber iſt die bloſs andeutende Behandlung alles Aeußerlichen ein weſentlicher Charakterzug der helleniſchen Kunſt. Ein Helm oder ein Schwert bedeuten oft die ganze Rüſtung und ein Stück der Chlamys, des griechiſchen Reitermantels, genügt, um anzuzeigen, daſs die Geſtalt in der Wirklichkeit bekleidet zu denken ſei. Die jugendlichen Reiter, welche Phidias am Frieſe des Parthenon mit weit zurückflatterndem Mantel gänzlich nackt bildete, ſind in dieſer Erſcheinung mit nichten der Wirklichkeit entnommen, obſchon ſie einem Aufzuge angehören, den der Künſtler ſelber ſah und dem Leben nachbildete. Aber die Kunſt hatte größere Freiheit als das Leben. Kein helleniſcher Jüngling hätte wagen dürfen, vor dem verſammelten Volke beiden Geſchlechtes im heiligen Feſtzuge der Stadtgöttin ſo nackt mit entblößtem Geſchlechtstheile zu erſcheinen. Der Künſtler dagegen, dem es auf ſchöne Mannigfaltigkeit durch den Wechſel ſeiner Geſtaltungen ankam, durfte bei den einen die faſt nackte Geſtalt auf dem ſpringenden Roſſe zeigen, während er bei den anderen ſelbſt das verhüllende Untergewand beibehielt.

Denn — und dies iſt der weſentliche Geſichtspunkt bei unſerer Frage — die griechiſche Plaſtik ſeit ihrer erreichten Vollendung folgte in der Behandlung der menſchlichen Geſtalt vor Allem dem Geſetze und den Forderungen der Schönheit ihrer Kunſt. Die Nacktheit war ihr dazu nur Mittel und ſie wandte dieſelbe überall an, wo das Geſetz der Sitte nicht hindernd in den Weg trat.

Dabei hielt ſie die zwei Gebiete ihrer ſchöpferiſchen Thätigkeit ſtreng auseinander. Dieſe Gebiete ſind die reale Menſchenwelt und die Welt der Phantaſie und ihrer Schöpfungen. Während ſie ſich auf dem letzteren mit immer gröſserer Freiheit bewegte und, wie Leſſing im Laokoon ſo ſchön nachweiſt, die Schönheit und den geiſtigen Ausdruck der menſchlichen Form zum höchſten Geſetz erhob, hielt ſie ſich auf dem erſteren Gebiete ſtreng innerhalb der durch die Sitte gebotenen Schranken desjenigen, was dem helleniſchen Sinne für wohlanſtändig galt. Mochte ſie das Ideal eines Hermes, eines Bacchus und Apollo in der vollen nackten Pracht ihres göttlichen Baues darſtellen, mochte ſie in den Statuen von Untergöttern und Dämonen, von Städten und Oertlichkeiten, in den Gruppen eines Laokoon und der Niobe die Nacktheit der Menſchengeſtalt ganz oder theilweiſe vorwalten laſſen; auf dem Gebiete der Wirklichkeit, in der Darſtellung wirklicher Menſchen und vornehmlich bei allen Bildungen weiblichen Geſchlechtes, welche dem Leben angehörten, auch wenn ſie nicht Portraitbilder waren, ward die Bekleidung durchgängig beibehalten. Der Feldherr, der Staatsmann, der Philoſoph, der Dichter wurden in der griechiſchen Plaſtik niemals nackt, ſondern immer in der ihrer wirklichen Erſcheinung entſprechenden Tracht dargeſtellt*). Erſt als die Schmeichelei einen Alexander und ſpäter die römiſchen Imperatoren zu göttlicher Höhe erhob, ward die gewandloſe Darſtellung von Menſchen als Zeichen der Vergötterung, als göttliche Ehrenbezeigung angewendet.

Alſo nur auf dem phantaſtiſchen Gebiete, wie wir es oben umſchrieben, war jenes Wort des Plinius eine Wahrheit. Nur hier galt das *graeca res est nihil velare* ſelbſt

*) Der vorzugsweiſe auf das Reale gerichtete Sinn der Römer ging darin nach Hirt's Bemerkung ſoweit, »daſs ſelbſt an Köpfen immer die Bruſt mitgebildet wurde, um von dem Coſtüm in natürlichen Stoffen ſoviel beizugeben, dass man daraus Rang und Grad der Würde erkennen konnte.«

als Gegenſatz zur Weiſe und Sitte der Barbaren des Orients, bei denen es, wie Herodot erzählt, nicht bloſs für ein Weib, ſondern ſelbſt für den Mann ſchimpflich war, nackt geſehen zu werden. Dagegen im Gebiete des wirklichen Lebens und der dieſem Leben entnommenen Geſtalten der Kunſt walteten bei den Griechen ſtrenge Geſetze der Sitte und des Wohlanſtandes. Schon das Leben ſelbſt und ſeine Sitte führten darauf hin. Es iſt eine ganz irrige, wenn auch ſehr verbreitete Vorſtellung, daſs Nacktheit im Leben überhaupt bei den Griechen keinen Anſtoſs gegeben habe, daſs ſie vielmehr etwas ganz Gewöhnliches geweſen ſei. Die Kleidung der Alten, der Griechen zumal, war allerdings einfacher und leichter als die unſere. Das hing zuſammen mit ihrem Klima, ihrer Gymnaſtik und der durch beide bedingten Körperbeſchaffenheit. Aber von Nacktheit im öffentlichen Erſcheinen war nie und nirgends die Rede, am wenigſten in der heroiſchen, von Homer geſchilderten Zeit. Von den Frauen und Jungfrauen iſt es bekannt, daſs die züchtigſte Verhüllung gebotene Regel und Sitte war und keine edle, freigeborene Griechin hätte ſich öffentlich ſtraflos in einem Coſtüme zeigen dürfen, wie es unſere wechſelnden Moden oft für unſere Frauen und Jungfrauen bei Tanzfeſten und ähnlichen Gelegenheiten erlauben oder gar vorſchreiben. Es gab bei den Athenern eigene Magiſtraten, Gynaikonomen genannt, welche über die Anſtändigkeit des öffentlichen Erſcheinens der Frauen wachten und die fehlenden in harte Strafe zu nehmen berechtigt waren. Unſchickliche Kleidung ward in Athen mit tauſend Drachmen (gegen 300 Thaler unſeres Geldes) gebüſst. Die Ariſtophaniſche Komödie überſtieg freilich das Maſs des auch der Komik Erlaubten nur allzuoft; doch iſt es Thatſache, daſs ehrbare Frauen die Komödie nicht beſuchten. Allein ſelbſt für Männer galt im Betreff der Nacktheit im Grunde daſſelbe Geſetz wie zu unſerer Zeit. Freilich die Gymnaſtik forderte und die Sitte erlaubte ſeit alter Zeit zu dieſem Zwecke nacktes Auftreten

bei vielen Uebungen; doch nur bei den feſtlichen Wettkämpfen heiliger Spiele und in den Gymnaſien und Ringſchulen, die kein Weib betreten, die nur Männer beſuchen durften. Männer aber und Jünglinge tragen noch heute in unſeren Bädern kein Bedenken, ſich nackt vor einander zu zeigen. Aber auch in den Paläſtren und Gymnaſien, auf den Turn- und Uebungsplätzen der Griechen wachten Auge und Ohr eigens dazu beſtellter Vorſteher ſtreng darüber, daſs keine Frivolität, keine Unſittlichkeit in Worten oder Handlungen das Schicklichkeitsgefühl der Jugend beleidige. Der Tod ſtand darauf, wenn ein ſolcher Gymnaſiarch ſeine Pflicht vernachläſſigte. Dagegen durfte er ſelber mit äuſserſter Strenge einſchreiten gegen jedes Vergehen wider Anſtand und Ehrbarkeit. Den berühmten Sophiſten Prodikos ſchützte der Ruf ſeiner Fähigkeiten und ſeines Geiſtreichthums nicht davor, daſs ihn einmal ein Gymnaſiarch aus dem Gymnaſium verwies, weil er »Ungehöriges« mit den Jünglingen geſprochen; und der cyniſche Philoſoph Krates wurde ſogar bei ähnlichem Anlaſſe von dem Aufſeher mit Peitſchenhieben von einem ſolchen Uebungsplatze verjagt. Was aber die Frauen betrifft, ſo wiſſen wir, daſs es ihnen ſogar verboten war, an den nackten Kampfſpielen bei den heiligen Feſten als Zuſchauer theilzunehmen. Nur die Prieſterin der Demeter Chamyne hatte einen eigenen Zuſchauerſitz am Altare der Göttin. Sonſt ſtand der Tod darauf, wenn eine Frau ſich bei den olympiſchen Kampfſpielen betreffen lieſs oder wenn ſie auch nur an den verbotenen Tagen den Fluſs Alpheios überſchritt. Ein Geſetz des Landes beſtimmte, daſs ſie von den ſteilen Felſenhöhen des nahen Berges Typäon geſtürzt werden ſollte. Pauſanias, der uns dies berichtet, ſetzt zugleich hinzu, daſs man ihm in Elis nur von einem einzigen Falle der Art zu erzählen wuſste. Es war Mutterliebe, die zu einem Vergehen gegen jenes Geſetz verleitete. Eine Frau, die ihren Mann verloren hatte, verkleidete ſich in Männertracht, um als Turnlehrer oder, wie der griechiſche Name

lautet, als Gymnaſtes ihren jungen Sohn nach Olympia zum Wettkampfe zu führen. Als der Knabe ſeinen Gegner überwand, ſprang ſie in der Freude ihres Herzens über die Geländerſchranken, hinter welchen die Turnlehrer dem Kampfe ihrer Zöglinge zuſchauten. Dabei ward ihr Geſchlecht entdeckt. Das Geſetz verhängte den Tod, aber die menſchlichen Richter ſprachen ſie frei, weil ſie aus Mutterliebe gefehlt und weil ſchon ihr Vater, ihre Brüder und nun auch ihr Sohn Siegespreiſe in den olympiſchen Spielen davongetragen. Seitdem ward jedoch geſetzlich beſtimmt, daſs künftig auch die Lehrmeiſter der kämpfenden Knaben und Jünglinge nackt bei den Wettſpielen erſcheinen ſollten.

Nacktheit alſo war kein Anſtoſs für die Griechen bei ſolchen Gelegenheiten. Die Spartaner, das ſittſamſte und keuſcheſte Volk, waren die Erſten, die bei ihren Leibesübungen auch den Gürtel ablegten, der vordem die Hüften der Athleten verhüllt hatte. Und ſelbſt ein Alexander trug kein Bedenken, als er auf Ilions Küſten den Göttern und Heroen des Landes Opfer und Feſtſpiele anſtellte, im Wettlaufe um Achilles' Grab ſich jeder Hülle zu entledigen. Der ſechzehnjährige Jüngling Sophokles tanzte nackt den Siegestanz um die Trophäen von Salamis. Aber dieſelben Jünglinge, welche nackt in der Paläſtra den Leib übten, ſchritten im Leben und in der Oeffentlichkeit in züchtiger Verhüllung umher, ſelbſt die Arme in den Mantel gewickelt, wie es lange auch für Männer, die auf Anſtand hielten und für den Redner, wenn er zum Volke ſprach, die Sitte gebot. Anſtand äuſserer Erſcheinung war ein Abzeichen des Hellenenthumes und an einem Perikles rühmte man nicht nur den Ernſt ſeines Antlitzes, ſondern auch den gelaſſenen Gang und den anſtändigen Wurf ſeines Gewandes.

So ſtand es mit der Nacktheit und den Begriffen des Anſtandes im Leben. In der Kunſt aber machte ſich derſelbe Sinn geltend, der dort waltete. Die nackte Menſchenbildung in ſeinen Ideal- und Phantaſiegeſtalten gab dem grie-

chiſchen Sinne keinen Anſtoſs. Er erfreute ſich unbefangen ihrer Schönheit, zu der ſeine Künſtler in dieſen Bildungen den menſchlichen Leib erhoben, zumal ſeit auch die Wiſſenſchaft dem Künſtler zu der nothwendigen Erkenntniſs dieſes Organismus mehr und mehr ſich förderlich erwies. Eine Erſcheinung wie der Arzt Hippokrates war nicht möglich, ohne eine bedeutendere Kenntniſs der Anatomie als unſere Hiſtoriker der Medizin zugeben wollen. Aber eben ſo gewiſs iſt es, daſs mit der Entwickelung dieſer Wiſſenſchaft auch die der plaſtiſchen Kunſt Hand in Hand ging. Hippokrates war jüngerer Zeitgenoſſe des Phidias und der groſsen Bildhauer des fünften Jahrhunderts. Und wenn auch der Kanon Polyklet's nicht Reſultat anatomiſcher Einſicht, ſondern vielmehr Product jenes feinen helleniſchen Sinnes war, der aus dem lebendigen Anſchauen der Natur und dem emſigen Vergleichen ſchöner Körperformen hervorging, ſo haben doch die gröſsten Anatomen unſerer Zeit im Anblick der Meiſterwerke griechiſcher Plaſtik eingeſtanden: daſs ſo vollendete Darſtellung des Nackten nicht möglich geweſen ſei ohne die anatomiſche Hülfswiſſenſchaft.

Alſo nicht das Nackte an ſich war beleidigend für den unbefangenen griechiſchen Sinn, dem es ein Ernſt war mit dem chriſtlichen Satze, daſs der Menſchenleib in ſeiner Schönheit ein Tempel ſei der unſterblichen Gottheit. Wohl aber kannten auch ſie eine Nacktheit in der Kunſt, welche ihnen verdammenswürdig und ſtrafbar erſchien. Es war die Nacktheit, deren Zweck nicht die Erſcheinung des Schönen in dem vollkommenſten Gebilde der Natur war, ſondern ſinnlicher Kitzel und Aufreizung gemeiner Begierde. Zwar gab es auch im Alterthum Geſchichten von unkeuſcher Luſt, in welcher hie und da ein Menſch entbrannt ſei beim Anblicke einer Praxiteliſchen Venus und von einem römiſchen Ritter Junius Pisciculus erzählt Plinius, daſs er in wahnſinnige Leidenſchaft verfallen ſei zu einem Werke vielleicht deſſelben Meiſters, der die Mediceiſche Venus geſchaffen. Allein dies

ſind Ausnahmen, zu denen es mehr denn einen Pendant gibt aus der Kunſtſage der neueren Zeiten. Unzüchtige Darſtellungen aber in der Plaſtik wie in der Malerei beſtrafte z. B. in Theben ein Geſetz. Und wie ſich der gebildete Sinn der Alten gegen die Gemeinheit und Rohheit der Reden empörte, weil von gemeinen Worten zu gleichen Werken, wie Ariſtoteles ſagt, nur ein leichter Schritt ſei; ſo ſprach derſelbe groſse Weiſe nur die Anſicht aller guten und gebildeten Hellenen aus, wenn er in ſeiner Politik verlangte: in einem wohleingerichteten Staate müſſe die Obrigkeit dafür ſorgen, daſs weder ein Werk der bildenden Kunſt noch der Malerei Vorwürfe zur Darſtellung bringe, welche den Wohlanſtand beleidigten. Nur für die Culte von Naturgottheiten, wo die Religion ſelbſt gewiſſe Darſtellungen verlangte, die im Leben als unanſtändig galten, will er eine Ausnahme zugeben; zumal da, wie er hinzuſetzt, das Geſetz ſelbſt nur Männern von einem gewiſſen Alter die Theilnahme an ſolchen Culten geſtatte. Noch viel ſtrenger urtheilte bekanntlich Plato über die nothwendige Sittlichkeit der bildenden Kunſt, er, der es »das herrlichſte Schauſpiel« nannte, »wenn ſittliche Schönheit des Geiſtes harmoniſch vereint erſcheine mit ſchöner Geſtalt menſchlicher Leibesbildung.« Und was er den Künſtlern in ſeinem »Staate« zum Geſetze machte: daſs ſie nichts Häſsliches und Unfreies, nichts Unſittliches und Zügelloſes bilden ſollen, das haben die groſsen Künſtler ſeines Volkes, das hat die alte Kunſt in ihren beſten Zeiten treulich erfüllt.

Da nun aber doch die Natur ihr Recht, die Sinnlichkeit ihre unabweisbaren Forderungen hat und die griechiſche Kunſt ſogar vom Cultus ſelbſt ſich die Aufgabe geſtellt ſah, den ganzen Kreis des menſchlichen Seins in der Natur zu umfaſſen, ſo fand der Genius des ſchönheitsſinnigen Volkes auch hier einen Ausweg. Die helleniſchen Künſtler verlegten die Darſtellungen ſinnlicher Art in das phantaſtiſche Gebiet des Dionyſoscultus und was in der Kunſt dem Menſchen, dem helleniſchen Jünglinge verwehrt war, durfte ſich

der Satyr erlauben. Wie Jahrtauſende ſpäter ein Goethe die zwei Naturen in der Menſchenbruſt in den Geſtalten des Fauſt und Mephiſtopheles mit dichteriſcher Plaſtik vor uns hinſtellte, ſo diente der griechiſchen Kunſt das Reich ihrer Halbthiergeſtalten zum Ausdrucke der Sinnlichkeit und übermüthigen Luſt, gegenüber der edleren Menſchlichkeit. So beruhen gerade die kecken Satyr- und Nymphengruppen auf einem rein ſittlichen Kunſtgefühle. Nie haben die griechiſchen Künſtler Trunkenheit und ſinnliche Lüſternheit in rein menſchlicher Geſtalt dargeſtellt. Die Welt der Silenen, Satyrn und Nymphen, des Bacchus und ſeiner Begleiter und Begleiterinnen war es, in die ſie Handlungen und Zuſtände verlegten, welche für den helleniſchen Menſchen im wirklichen Leben unanſtändig und ſchimpflich waren. Es war ein künſtleriſches Maskenſpiel und ſittliche Empfindungen und ſittlicher Sinn waren es, auf deren Grunde dieſer Carneval der alten Kunſt erblühte *).

Es iſt eine von den tiefſten Kennern des Alterthumes ausgeſprochene Wahrheit, daſs die griechiſche Kunſt reiner und heiliger war, als ſelbſt die Religion, der ſie diente.

Kein einziger unter den groſsen Künſtlern Griechenlands hat ſeine Kunſt durch Darſtellungen entweiht, die vor dem ſtrengen Urtheile der Edelſten und Beſten ſeiner Nation in ſittlicher Beziehung verwerflich geweſen wären. Vereinzelte Geſchichten, welche das Gegentheil zu beſagen ſcheinen, ſind Producte der kleinlichen Anekdotenſucht einer ſpäten, entarteten Zeit. Sie verſchwinden gegen die ernſte Hoheit und keuſche Grazie, gegen die ſtille Sittſamkeit und Zucht, welche uns aus den Bildwerken der griechiſchen Kunſt entgegentritt. Wenn alle anderen Werke des griechiſchen Geiſtes ſammt ihrer Geſchichte untergegangen und nur die Götterwelt ihrer Statuen zu uns herübergerettet wäre, ſo würden dieſe Schöpfungen allein hinreichen, um, wie ein tief-

*) Vergl. Ein Jahr in Italien III, S. 193. Gſ. W. XV.

ſinniger Kenner des Hellenenthums ſich ausdrückt, das Daſein eines Volkes zu bezeugen, in welchem »ſittliche Schönheit und ſittliches Ebenmaſs die Wohlgeſtalt des Körpers durchdrang und die Gewaltſamkeit der ſinnlichen Natur durch fromme Scheu gemäſsigt und gereinigt war.« Schönheit allein war den Griechen nichtig ohne Adel der Seele und Herodot, der den Namen des ſchönſten Mannes unter allen Griechen aufzeichnete, welcher bei Platää den Heldentod gefunden, vergiſst nicht hinzuzufügen, daſs derſelbe von eben ſo edler Denkungsart geweſen. Und Theophraſt, welcher berichtet, daſs an manchen Feſten nicht bloſs Preiſe der Schönheit, ſondern auch der Sittſamkeit an Frauen und Jungfrauen ertheilt worden, ſetzt hinzu: »iſt doch die Schönheit nur ſchön, wenn ſie mit Sittſamkeit verbunden iſt, während ſie ohne dieſe nur gefahrvolle Gabe des Geſchickes bleibt.«

Aber freilich — nichts Irdiſches iſt dauernd, am wenigſten das Reinſte und Schönſte. Es kamen Zeiten des Verfalles und der tiefen Entſittlichung und ſie gingen nicht ſpurlos vorüber an der Kunſt. Gar manche Darſtellungen, welche ſehr mit Unrecht in unſeren Muſeen unterſchiedlos den Augen aller Beſucher preisgegeben ſind, gehören ſolchen Zeiten und der üppigen Frivolität und Wüſtheit ihrer Menſchen an. Aber im Ganzen und Groſsen erhielt ſich die Plaſtik in ihren beſten Meiſtern und Werken durch alle Zeiten hindurch bis auf die ſpäten Tage römiſcher Kaiſerüppigkeit auf einer Höhe, welche über dem allgemeinen ſittlichen Verfalle ſtand und noch immer umleuchtete ein Strahl jener reinen Himmelsſonne der Kunſt aus den vergangenen, groſsen und ſchönen Zeiten helleniſchen Lebens die Künſtler und die Kunſtſchöpfungen einer Welt, welche durch die Kluft eines halben Jahrtauſends geſchieden war von den Tagen eines Phidias und Perikles.

Zum Schluſſe noch ein Wort über das Verhältniſs der römiſchen Sitte und Meinung zu der griechiſchen. Beide gehen nämlich in ihrem Urtheil über das Nackte weit auseinander. Jene Bürger der griechiſchen Stadt, welche dem Maler Zeuxis fünf ihrer ſchönſten Jungfrauen, die Töchter edler Geſchlechter, entkleidet zu ſehen erlaubten, um von ihnen das Vorbild zu entnehmen für ſein ſpäter in ganz Griechenland bewundertes Gemälde der Helena, glaubten gewiſs ſo wenig eine Unſittlichkeit zu begehen, wie die alten Dichter die Würde der Göttinnen herabzuſetzen meinten, die ſie entkleidet vor Paris hintreten ließen. Der Grundſatz des Lydiers beim Herodot: »daſs ein Weib mit dem Kleide auch die Ehrbarkeit ausziehe,« iſt orientaliſch, nicht helleniſch und ſchon Plutarch bemerkt dazu, die helleniſche Frau umhülle ſich vielmehr, wenn das Gewand ſinke, mit ihrer eigenen Ehrbarkeit. Wie konnte das auch anders ſein in einem Volke, wo man in vielen Orten Schönheitswettſtreite feierte und wo nicht nur, wie bei den Eleern, der ſchönſte Jüngling mit Siegerbinde und Myrthenkranz geſchmückt in feierlichem Geleite zum Tempel der Athene geführt wurde, um ihr die erhaltenen Preiswaffen zu weihen, ſondern auch die Jungfrau, der man den Preis der Schönheit zuertheilte, hochgeehrt ward. Anders empfanden die Römer. Wie ſie in Bezug auf Schönheit immer Barbaren blieben, ſo fand ſchon ihr alter Dichter Ennius ſelbſt für Männer »den Anfang aller Schmählichkeit« darin, »den Leib im Angeſicht der Bürger zu entblöſsen.« Das war gegen die Sitte der griechiſchen Gymnaſien gerichtet und ſelbſt der gebildetſte Römer Cicero gab dieſem Spruche wenigſtens in ſeinen populären Schriften Beifall. Er konnte ſich keine Freude an der Schönheit denken ohne ſinnliche Begierde. Dieſe Anſicht iſt ſtreng römiſch und in ihr liegt mit der Grund, weshalb die Römer keinen einzigen plaſtiſchen Künſtler hervorgebracht haben.

In der ſpäteren Zeit änderte ſich dies freilich. Während

in der altrepublicaniſchen Zeit ein Cato es vermied, ſich in Gegenwart des eigenen Sohnes zum Bade zu entkleiden, weil die Sitte damals ſelbſt Verwandten nicht geſtattete, ſich nackt einander zu zeigen, nahmen ſie in ſpäterer Zeit nicht nur die Gewohnheit, in Bädern und Gymnaſien ſich nackt zu zeigen, von den Griechen an, ſondern gingen noch über ſie hinaus, indem ſie, wie Plutarch im Leben des älteren Cato erzählt, »die Griechen mit der Unſitte anſteckten, dies ſelbſt in Gegenwart von Frauen zu thun.«

TORSO.

KUNST, KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

DES

GRIECHISCHEN UND RÖMISCHEN ALTERTHUMS.

ZWEITER THEIL.

Motto: »Der Sinn und das Beſtreben der griechiſchen Kunſt iſt, den Menſchen zu vergöttern, nicht die Gottheit zu vermenſchen: Theomorphism, kein Anthropomorphism.«

Goethe W. B. 39, S. 289.

TORSO.

KUNST, KÜNSTLER UND KUNSTWERKE

DES

GRIECHISCHEN UND RÖMISCHEN ALTERTHUMS.

VON

ADOLF STAHR.

ZWEITE,
VERMEHRTE UND VERBESSERTE AUSGABE
LETZTER HAND.

IN ZWEI THEILEN.

ZWEITER THEIL.

BRAUNSCHWEIG,
DRUCK UND VERLAG VON FRIEDRICH VIEWEG UND SOHN.
1878.

Alle Rechte vorbehalten.

INHALTS-VERZEICHNISS.

Erſte Abtheilung.

Seite

I. Lyſippus und die Zeit Alexander's des Groſsen . . . . 1—66
Uebergang zur hiſtoriſchen Monumentalkunſt 3
Die Macedonier und ihre Könige Archelaos und Philipp II. . . . 4
Alexander der Groſse und ſeine Bedeutung für die griechiſche Kunſt 5
Die Zeit der Kunſtkennerſchaft 8
Lyſippus und ſeine Werke 11
Lebensumſtände des Künſtlers . . . . . —
Zahl und Art ſeiner Werke 14
Der Typus des Poſeidon 15
Erhaltene Poſeidonſtatuen in Rom und Dresden . . . . . —
Das Ideal des Herakles 16
Erhaltene Heraklesbilder 17
Hercules Farneſe in Neapel . . . . . —
Der Künſtler Glykon 18
Flora Farnese in Neapel 20
Der »Torſo« des Vatican 22
Der Künſtler Apollonius, des Neſtor Sohn 24
Hercules und die Hirſchkuh in Palermo 29
Hercules mit Telephos im Vatican 31
Lyſippus als hiſtoriſcher Portraitkünſtler 32
Ideale Portraits . . . . . —
Seine Darſtellung Alexander's . . . . . —
Die Reitergruppe der Schlacht am Granikos 34
Die Gruppe der Löwenjagd 35

Seite

Erhaltene Alexanderbilder 36
Die Statue von Gabii im Louvre 37
Der Alexander Rondanini in München 38
Reiterftatuette aus Herculaneum 39
Büfte im Louvre 40
Kopf in der capitolinifchen Sammlung 42
Kopf des fterbenden Alexander in Florenz 43
Die Feldherren Alexander's, Krateros, Hephäftion, Seleucus 45
Erhaltene Bronzebüften des Ptolemäus und der Berenike 46
Koloffalbildungen, Zeus in Tarent . . . . . —
Dinokrates, Architekt und Bildhauer . . . . . —
Lyfippus als Thierbildner 47
Eigenthümlichkeit der Lyfippifchen Kunft . . . . . —
Die Widder in Palermo 48
Die vier Roffe der Marcuskirche in Venedig 49
Lyfippifche Idealftatuen 50
Der Apoxyomenos im Vatican 51
Die neuen Proportionen 54
Der Kairos 55
Befchreibung deffelben durch Kalliftratos 56
Reliefs in Turin und Venedig 58
Euphranor, Bildhauer und Maler, älterer Zeitgenoffe des Lyfippus —
Paris, Statue des Vatican 59
Schule und Schüler des Lyfippus 60
Lyfiftratus, Bruder des Lyfippus, Portraitkünftler . . . . —
Daïppus, Boëdas, Euthykrates, die Söhne des Lyfippus . —
Boëdas, betender Knabe . . . . . —
Statue in Berlin 61
Eutychides, Schüler des Lyfippus 62
Die Stadtgöttin von Antiochia im Vatican . . . . . —
Chares von Lindos, Schüler des Lyfippus 64
Der Kolofs von Rhodus . . . . . —
Chares, Stifter der rhodifchen Schule 65
Sonftige Schüler des Lyfippus 66

II. Die griechifche Kunft nach dem Siege des macedonifchen Königthumes. Kunftfchulen von Rhodus, Pergamus und Ephefus . . . . . 67—80
Die Kunftfchulen des griechifchen Mutterlandes treten zurück . 69
Hauptfitze griechifcher Kunftthätigkeit in Afien 70
Neue Aufgaben 71
Vortheile und Nachtheile des Umfchwunges für die Kunft . . —
Luxus und Prachtliebe der Diadochenzeit 73
Anfänge der Kunftfchriftftellerei 75
Kennerfchaft und Hinneigung zum Effectvollen 76

Seite

Die Kunftfchule von Rhodus 76
Künftler, Werke und Charakter derfelben 77
Die pergamenifche Schule 79
Werke derfelben . . . . . —
Die Kunftfchule von Ephefus . . . . . —
Künftler und Werke derfelben . . . . . —
Der Typus der Serapis in Alexandrien erfunden . . . . . —
Köpfe deffelben im Vatican . . . . . —
Der Hermaphrodit 80

III. Die erhaltenen Hauptwerke aus den drei Kunftfchulen von Rhodus, Pergamus und Ephefus . . . . . 81—139

Laokoon 83
Goethe und Leffing über denfelben . . . . . —
Die Sage von Laokoon 84
Darftellung derfelben durch die Künftler . . . . . —
Schilderung Winckelmann's 86
Sonftige Befprechungen der Gruppe 88
Auffindung der Gruppe . . . . . —
Plinius' Angaben über die Gruppe 89
Streit über die Entftehungszeit des Werkes . . . . . —
Ageſander, fein Sohn Athenodorus und fein Schüler Polydorus 91
Varro und Paſiteles, die letzten Kunftfchriftfteller vor Plinius 92
Kunftcharakter der Gruppe 93
Darftellung körperlicher Leiden in der griechifchen Kunft 94
Nachbildungen der Laokoongruppe . . . . . —
Die Gruppe des Farneſifchen Stieres in Neapel 96
Die Sage von Amphion und Zethos . . . . . —
Die Künftler Apollonius und Tauriscus von Rhodus . . 97
Schickfale der Gruppe in alter und neuer Zeit . . . . —
Falfcher Gefchmack in der Wahl des Stoffes . . . . . —
Mängel der Compofition 98
Der Stier und feine Bewegung ift die Hauptfache . . . 100
Starke Befchädigung der Gruppe 102
Ergänzung nach einer Münze . . . . . —
Der fterbende Fechter, die Ludovififche Gruppe und das attalifche Weihgefchenk auf der Akropolis von Athen . . . 104
Der fterbende Fechter und die Ludovififche Gruppe find Kelten . . . . . —
Phyromachus, Ifigonus, Antigonus, Stratonicus, die Künftler am attalifchen Hofe, ftellen Kämpfe zwifchen Griechen und Kelten dar 105
Compofition des Originalwerkes diefer Künftler 106

Seite
Schilderung der Kelten durch alte Schriftfteller 106
Phyromachus, Architekt und Bildhauer 107
Das Ideal des Aesculap . . . . . —
Erhaltene Statuen in Florenz, Berlin, London 108
Unterfchied zwifchen der idealen Bildung der Barbaren und der älteren Kunft und der realen in der pergameniſchen Schule . . . . . —
Die Ludoviſiſche Gruppe 109
Frühere Bezeichnungen . . . . . —
Schilderung der Gruppe 110
Der fterbende Fechter des capitoliniſchen Muſeums . . . 112
Befchreibung deffelben 113
Ergänzungen des Werkes 114
Befprechung des Namens »fterbender Fechter« . . . . —
Die attalifchen Gruppen von der Akropolis zu Athen . 116
Die Angaben des Pauſanias . . . . . —
Die Entdeckung Brunn's 117
Befchreibung der erhaltenen Statuen . . . . . —
Der Schleifer in Florenz 119
Befchreibung deffelben 120
Die Erklärung Winckelmann's 121
Hiſtoriſche Darftellungen im Alterthume . . . . . —
Das Streben nach vollendetem Naturalismus und nach Individualiſirung 122
Der Borgheſiſche Fechter 124
Der Künftler Agaſias von Epheſus . . . . . —
Schilderung der Statue 125
Berechtigung der Darftellung des Momentanen in der Plaſtik 126
Erhaltung und Technik des Werkes 127
Erklärung der Statue 127
Befchreibung des Deïphobus durch Chriſtodorus . . 128
Die Hermaphroditen 130
Polykles, der Erfinder des Hermaphroditentypus . . . —
Erklärung des Namens . . . . . —
Sage und Cult des Hermaphroditen 131
Freude der Alten an weichlicher Knabenfchönheit . . 132
Das Bedenkliche derfelben 133
Erhaltene Darftellungen 134
Gruppe in Berlin . . . . . —
Der Borgheſiſche Hermaphrodit 135
Wiederholungen derfelben in Paris und Florenz . . —
Andere Darftellungen . . . . . —
Drei Genrebilder 136

Seite

Der Knabe mit der Gans 136
Boëthus, der Verfertiger des Werkes . . . . . —
Befchreibung der in zahlreichen Copien erhaltenen Gruppe . . . . . —
Aehnliche Genrebilder . . . . . —
Der Knabe mit der Maske vom Capitol 137
Der Dornauszieher vom Capitol . . . . . —
Verfchiedene Anfichten über die Entftehungszeit des Werkes 137
Befchreibung 138
Aefthetifche Würdigung folcher Genredarftellungen . . —
Volksfage über den Dornauszieher 139
Amor, vom Delphin umwickelt, in Neapel . . . . . —
IV. Die griechifche Kunft in Italien . . . . . 141—185
Die Etrusker und ihre Kunft 143
Land und Volk der Etrusker . . . . . —
Verfchiedene Namen des Volkes . . . . . —
Die Räthfel ihres Urfprunges noch nicht aufgeklärt 144
Verfchiedenheit der Etrusker von Griechen und Italikern . . 145
Ihre Induftrie und ihr Kunfthandwerk 146
Gefchichte der Etrusker 147
Kunft und Kunftwerke der Etrusker 148
Verfchiedene Anfichten der Gelehrten . . . . . —
Stand der neueften Forfchung 149
Orientalifche Einflüffe 151
Plaftik in Thon 152
Erzarbeit . . . . . —
Eigentliche Sculptur in Stein 153
Die vier Epochen der etruskifchen Kunft . . . . . —
Einflufs der Kunft des Orients . . . . . —
Einflufs des altgriechifchen Stils . . . . . —
Bronzeftatuette in Florenz . . . . . —
Grabftein des Berliner Mufeums 154
Einflufs des rein griechifchen Stils . . . . . —
Einflufs des fpät griechifchen Stils . . . . . —
Schwierigkeit, die Epochen der einzelnen Werke zu beftimmen 155
Roms Kunftanfänge 156
Aelteffe Gefchichte Roms . . . . . —
Die Bewohner des älteften Rom 158
Die Gräko-Italiker . . . . . —
Verfchiedenheiten zwifchen Griechen und Römern 159
Römifche Religion 160
Bildende Kunft in Rom zur Zeit der Königsherrfchaft 162
Griechifche Einflüffe in diefer Zeit . . . . . —

Seite

Etruriſche Einflüſſe in Rom 163
Das etruskiſche Geſchlecht der Tarquinier 164
Die älteſten Künſtlernamen . . . . . —
Die älteſten Götterbilder in Rom . . . . . —
Die älteſten Portraitſtatuen 166
Mommſen, über die älteſte römiſche Kunſt 167
Die erſten zwei Jahrhunderte der Republik 168
Gröſse und Cultur des königlichen Rom 169
Rückſchlag in der erſten Zeit der Republik 170
Sp. Caſſius, Bau des Cerestempels 171
Ceres, erſtes Erzbild einer Gottheit in Rom 172
Koloſſalſtatue des Hercules . . . . . —
Ehrenſtatuen aus dieſer Zeit . . . . . —
Sp. Carvilius und der Koloſs des Jupiter 173
Die Anfänge der Malerei . . . . . —
Die griechiſchen Meiſter Demophilos und Gorgaſos 174
C. Fabius, mit dem Beinamen Pictor 175
Erhaltene Werke . . . . . —
Die Capitoliniſche Wölfin . . . . . —
Die Ficoroniſche Ciſta 179
Meduſenbüſte von C. Ovius 181
Bronzeſtatuette von C. Pomponius . . . . . —
Denkmäler etruskiſcher Plaſtik 182
Die Chimära von Arezzo in Florenz . . . . . —
Der etruskiſche Redner in Florenz 184
Apolloſtatuette in Leyden . . . . . —
Knabe mit der Ente in Leyden . . . . . —
Statuette einer weiblichen Gottheit in Berlin . . . . . —
V. Die Reſtauration der griechiſchen Bildkunſt in Rom 187—206
Angabe des Plinius 189
Die Künſtler dieſer Reſtaurationszeit 191
Athen noch immer die Bildungsſchule der Plaſtik 192
Kunſtluxus in Rom ſeit der Zerſtörung Karthagos 193
Die Bauunternehmungen des Metellus Macedonicus 195
Griechiſche Künſtler bei denſelben beſchäftigt . . . . . —
Polykles und Dionyſius . . . . . —
Timarchides und Timokles 196
Philiscus . . . . . —
Polycharmus . . . . . —
Die beiden Kleomenes . . . . . —
Ophelion . . . . . —
Glykon . . . . . —
Antiochus . . . . . —
Apollonius, Neſtor's Sohn 197

Seite

Pafiteles 197
Sein Leben und feine Werke . . . . . —
Seine Kunftfchriftftellerei 198
Seine Schule 199
Die Statue des Stephanos in Villa Albani . . . . . —
Die Gruppe des Menelaos in Villa Ludovifi . . . . . —
Die Anficht Brunn's 200
Arcefilaus 201
Venus Genitrix . . . . . —
C. Avianius Evander 202
Coponius 203
Decius 205
Schlufsfolgerung 206
VI. Der Kunftfinn der Römer . . . . . 207—254
Cicero und fein Verhältnifs zur Kunft 209
Der Kunftfchmuck feiner Häufer 211
Seine Kenntnifs der Kunftgefchichte 214
Kunftausdrücke und Vergleichungen in feinen Schriften . . . 215
Scheinbare Verachtung der griechifchen Kunft und Wiffenfchaft 216
Die Anklagefchrift gegen Verres 217
Eclecticismus des Cicero 219
Seine Urtheile über Kunft und Kunftwerke 220
Sein Reichthum an kunfthiftorifchen Notizen 224
Verbreitung der Kunftliebhaberei in Rom 225
Plaftifche Werke als Schmuck von Privathäufern 228
Kunftgefchmack und Kunftbildung in Rom feit dem Hannibalifchen Kriege 231
M. Marcellus, Freund und Kenner der bildenden Kunft . . . —
Verfchiedenes Verhalten der Römer zur griechifchen Bildung . 232
Der Fortfchritt der griechifchen Bildung in Rom 234
Geachtete Stellung der Künftler in Rom 237
Die Kunfträubereien der Römer 240
Epochen in dem Verhältnifs der Römer zur griechifchen Kunft —
Religiöfer Beweggrund des Kunftraubes 241
Die Wegführung der Juno von Veji 242
Plünderung der Stadt Vulfinii . . . . . —
Die Eroberung von Syrakus durch Marcellus . . . . . —
Q. Flaminius, der »Befreier Griechenlands« . . . . . —
M. Fulvius und fein Triumph über die Aetoler 243
Der Triumph des Aemilius Paullus über die Macedonier . . . —
Die Siegesbeute von Karthago und Korinth . . . . . —
P. Servilius' Beute aus der Stadt Olympos . . . . . —
Privatfammlungen 244
Grofsartiger Kunfthandel . . . . . —

Seite

Wirkung der Menge von Kunftwerken auf die Römer 245
Cäfar und die Kunft 248
Cäfar, ein Kenner und Beförderer der Kunft . . . . . —
Grofsartige Baupläne 249
Das Forum Julium mit feinen Kunftwerken 250
Künftlerifche Ausfchmückung der Triumphe 252
Zahlreiche Statuen Cäfar's . . . . . —
Die Gruppe der Venus und des Mars 253
VII. Erhaltene Kunftwerke der Reftaurationsperiode . 255—275
Erhaltene Werke der vorhergehenden Periode 255
Sarkophag des L. Cornelius Scipio 258
Angebliche Büfte des Ennius . . . . . —
Portraitftatue des M. Marcellus (?) 259
Erhaltene Kunftwerke der Reftaurationszeit 260
Die Gruppe in Villa Ludovifi von Menelaus . . . . . —
Verfchiedene Deutungen derfelben . . . . . —
Einwirkung des Dramas auf die bildende Kunft 262
Der Athlet des Stephanus in Villa Albani 264
Abfichtliche Reproduction alterthümlicher Formen . . . —
Sonftige Werke des Stephanus 265
Der Löwe aus Palazzo Barberini . . . . . —
Die Mufengruppe des Vatican 266
Vielleicht Werk des Philiscus . . . . . —
Koloffalftatue der Melpomene im Louvre 268
Statue des S. Pompejus im Louvre, Werk des Ophelion . . 270
Der Satyr des Apollonius in Petworth-Houfe (England) . . 271
Apollo in der Sammlung Despuig (Majorca) . . . . . —
Bronzebüfte in Neapel . . . . . —
Die Karyatide der Villa Albani von Kriton und Nikolaos . 272
Die Karyatide des Vatican, vielleicht von Diogenes 273
Die Juno Lanuvina des Vatican 274
VIII. Die römifche Kaiferzeit von Auguftus bis Hadrian 277—335
Die politifche Veränderung hat keinen Einflufs auf die Kunft 279
Fehlen der Nachrichten über Künftler aus diefer Zeit . . . 280
Die Künftler in Rom find Griechen 282
Einflufs des römifchen Realismus auf die griechifche Kunft . 284
Charakteriftik der griechifchen Kunft in Rom 285
Gegenftände der römifchen Plaftik 288
Die römifchen Götter find unplaftifch . . . . . —
Uebertragung der griechifchen Götter nach Rom 289
Beeinfluffung derfelben durch römifche Auffaffung 290
Der donnernde Jupiter des Capitolinifchen Tempels . . —
Juno mit Mars . . . . . —
Pallas-Minerva . . . . . —

Seite

Die Göttin Roma 290
Bellona 291
Venus genitrix und victrix . . . . . —
Venus und Bacchus in den verfchiedenften Situationen . —
Römifche Allegorien 292
Pantheiftifche Darftellungen 293
Hiftorifcher und realiftifcher Charakter der römifchen Kunft . 294
Hiftorifches Monumentalportrait . . . . . —
Verbreitung von Portaitftatuen . . . . . —
Darftellung der befiegten Fürften 296
Grofser Bedarf an Kunftwerken im Privatleben 297
Verfchönerung von Rom 299
Kleopatra 301
Sammlungen des Afinius Pollio 303
Unternehmungen des Agrippa 304
Herodes, der Grofse 305
Sonftige Kunftfammlungen in Rom 306
Genreartige Darftellungen zum Schmuck der Wohnungen . . 307
Verhältnifs der Kaifer des julifchen Haufes zur Kunft . . . 308
Der Künftler Zenodorus 309
Die Kaifer des flavifchen Haufes 310
Die Literatur und die Kunft 312
Verhältnifs der römifchen Literatur zur Kunft 313
Feindliches Verhalten der ftoifchen Philofophie 314
Verfpottung der Sammelwuth durch die Satiriker 316
Die römifchen Dichter und die Kunft — Horaz 317
Virgil 319
Ovid . . . . . —
Properz 321
Petronius 324
Papinius Statius . . . . . —
Die römifchen Profaiker und die Kunft — Varro 325
Tacitus 326
Vellejus Paterculus . . . . . —
Plinius . . . . . —
Quinctilian 327
Griechifche Profaiker diefer Zeit — Plutarch 328
Lucian 330
Aeltere griechifche Kunftwerke, welche fich zu Nero's Zeit in Rom befanden 331
IX. Erhaltene Hauptwerke aus der Zeit von Auguft bis Hadrian . . . . . 337—385
Venus und Bacchus 339
Gruppe von Bacchus und Faun im Vatican 341

Seite

Andere Gruppen 342
Der Barberinifche Faun in München 343
Venus Kallipygos in Neapel 346
Ariadne des Vatican 348
Sonftige Darftellungen derfelben 349
Der Nil im Vatican 352
Der Tiber im Louvre 355
Menelaus mit der Leiche des Patroclus 357
Der Vaticanifche Apollo 358
Popularität des Werkes 359
Winckelmann und A. Feuerbach . . . . . —
Befchreibung der Statue und ihres Motivs 360
Verfchiedene Auffaffung der dargeftellten Situation . . . 362
Zeit des Werkes 366
Richtiger Standpunkt für die Betrachtung 367
Neuefte Anfichten über die Erklärung 368
Die Hauptbildwerke von Herculaneum und Pompeji 369
Wichtigkeit der Funde für unfere Vorftellung von der Kunftentwickelung in der erften Kaiferzeit . . . . . —
Die drei weiblichen Statuen in Dresden 370
Die Reiterftatuen der Balbi in Neapel 371
Zahlreiche Portraits 372
Der ruhende Mercur in Neapel 373
Der Triumphbogen des Titus 374
Der Triumphbogen des Claudius 375
Der Triumphbogen des Septimius Severus 376
Die Trajansfäule . . . . . —
Die Säule Marc Aurel's 383
Reliefs aus Trajan's Zeit am Conftantinsbogen 384
X. Hadrian und die Kunft feiner Zeit . . . . . 387—457
Hadrian und feine Zeit 389
Biographie Hadrian's 392
Charakter Hadrian's 397
Die Ausführer feiner Pläne 404
Seine Politik 408
Mechanifche Einheit der damaligen Welt 410
Hadrian als Repräfentant des Ueberganges aus der alten in die neue Zeit 411
Die Alt-Römer und die Neu-Römer 412
Romantik des Weltbewufstfeins 415
Die Thätigkeit Hadrians auf dem Gebiete der Kunft 416
Herodes Atticus 421
Hadrian's Villa zu Tibur 423
Das Antinousideal 426

Seite

Hadrian's Verhältnifs zu Antinous 427
Antinous' Aufopferung 428
Hadrian's Trauer 430
Cultus des Antinous 432
Antinous, die letzte Idealbildung der antiken Kunft 433
Charakter diefer Idealbildung 434
Erhaltene Darftellungen 436
Der Antinous der Capitolinifchen Sammlung . . . . . —
Koloffalkopf aus Villa Mondragone 437
Antinous als ägyptifcher Gott 438
Reliefbild der Villa Albani 439
Koloffalftatue im Vatican . . . . . —
Erhaltene Bildniffe des Hadrian 440
Das Maufoleum Hadrian's 443
Die Gruppe von San Ildefonfo 444
Verfchiedene Deutungen . . . . . —
Befchreibung 446
Erklärung 447
Schlufs. Ausgang der antiken Plaftik 451
Die Sarkophagreliefs 453
Das Capitolinifche Sarkophagrelief 455
Andere Darftellungen auf Sarkophagen 457

Zweite Abtheilung.

XI. Römifche Kaiferbildniffe . . . . . 459—499
Alte und neue Sammlungen derfelben 461
Realiftifche Darftellungen 462
Idealifirte Darftellungen . . . . . —
Kaifer Auguftus und fein Haus 464
Auguftus-Statuen . . . . . —
Büften 465
Tiberius 466
Livia 467
Julia 468
C. und L. Caefar 469
Drufus, der Aeltere . . . . . —
Germanicus 470
Drufus, der Jüngere . . . . . —
Agrippina, die Aeltere 471
Caligula 472

Seite

Claudius 473
Agrippina, die Jüngere 474
Meffalina 475
Nero 476
Galba, Otho, Vitellius 477
Domitius Corbulo 478
Die Kaifer des Flavifchen Haufes 479
Vespafian . . . . . —
Titus . . . . . —
Domitian 481
Domitia 483
Sonftige Kaiferbildniffe . . . . . —
Nerva . . . . . —
Trajan 484
Antoninus Pius 485
Fauftina, die Aeltere . . . . . —
Marc Aurel . . . . . —
Reiterftatue des Capitol 486
Moderne Reiterftatuen nach dem Mufter derfelben 490
L. Verus . . . . . —
Fauftina, die Jüngere 491
Pertinax 492
Didius Julianus . . . . . —
Septimius Severus 493
Geta . . . . . —
Caracalla . . . . . —
Julia Domna 494
Heliogabal 496
Julia Soämias . . . . . —
Gordianus und Gallienus 497
Conftantin . . . . . —
Julian . . . . . —
Theodofius oder Heraclius . . . . . —
Juftinian 499
XII. Ueber das Kolloffale in der Plaftik . . . . . 501—528
Begiffliche Beftimmung des Koloffalen 503
Verwandtfchaft des Koloffalen und Religiöfen 504
Vorliebe der orientalifchen Kunft für das Koloffale 505
Auch die Griechen gingen von Koloffalbildungen aus . . . 508
Koloffalftatuen kommen in jeder Periode der griechifchen Kunft vor 510
Erhaltene Koloffalbildungen . . . . . —
Nur Götter werden koloffal gebildet 511

Seite

Stoff der Koloſſalbilder 513
Verhältnifs derſelben zu ihrer Umgebung . . . . . —
Koloſſalbildungen auf italiſchem Boden 516
Koloſſalität der Kaiſerbilder 517
Zenodorus von Maſſilia . . . . . —
Moderne Koloſſalbildungen 519
Schwanthaler's Bavaria . . . . . —
Das Gröſsenverhältnifs durch den Raum bedingt 521
Koloſſale Wirkung kleiner Bildwerke 522
Grenzen der Koloſſalität 523
Das Friedrichsdenkmal in Berlin 524
Verhältnifs von Piedeſtal und Statue 525
Andere Koloſſalwerke moderner Plaſtik 528
Verzeichnifs der Künſtler . . . . . 529—534
Verzeichnifs der Bildwerke . . . . . 535—558
I. Die in der alten Litteratur erwähnten Bildwerke . . 535—546
II. Die erhaltenen antiken Bildwerke, nach Ländern und Sammlungen geordnet . . . . . 547—558
Berichtigungen 558

ERSTE ABTHEILUNG.

I.

LYSIPPUS

UND DIE

ZEIT ALEXANDER'S DES GROSSEN.

Die macedonifche Zeit und ihre Kunft.

Die ftreng religiöfe Kunft bildet den Anfang, das Cultusbild den Zweck der älteften griechifchen Bildkunft. Die Vollendung der Technik verbunden mit der gewonnenen geiftigen Freiheit führen die Kunft aus der religiöfen Starrheit und Strenge zur Schönheit des vollendeten Götterideals. Aus diefer Welt des Ideals drängt der unaufhaltfame Zug der weiteren Entwickelung die Kunft in die Welt der Wirklichkeit, des hiftorifchen Realismus. Diefer Uebergang der götterbildenden hellenifchen Plaftik zur hiftorifchen Monumentalkunft, welche in der römifchen Welt ihre Vollendung findet, beginnt mit Alexander dem Grofsen und der Zeit des macedonifchen Griechenthums, in welche wir jetzt eintreten.

Für diefen Uebergang der Bildkunft ift Lyfippus, der letzte in dem Triumvirat der grofsen Künftler des vierten Jahrhunderts, der geniale Vertreter. Zwar bildet auch er noch Götter. Er fchafft fogar noch, oder vollendet doch das Ideal eines Gottes; aber feine Hauptwerke find hiftorifcher Art, find hiftorifche Portraitdarftellungen. Alexander und feine Kriegsfürften und die Grofsthaten beider, das find die Stoffe, in deren Darftellung fich vorzugsweife fein Genie ver-

herrlicht. Der Gott aber, deſſen Ideal zu vollenden ihn die Zeit des welterſchütternden macedoniſchen Eroberers begeiſterte, iſt kein anderer als der leidenſchaftlich bewegte Zeus des Meeres, der weltumfaſſende Erderſchütterer Poſeidon. Der Heros endlich, deſſen Ideal er dem ruheloſen Weltbezwinger an die Seite ſtellte, war der raſtlos die Welt durchkämpfende Zeusſohn Herakles. Lyſippus iſt der Phidias der Zeit des macedoniſchen Griechenthums.

Die Macedonier waren ein Miſchvolk aus helleniſchen und barbariſchen Stämmen. Aber wenn auch der zornige Stolz eines Demoſthenes ſie Barbaren ſchalt, ſo iſt dies doch keineswegs ganz wörtlich zu nehmen. Zwar blieb das barbariſche Element ſtark genug in dieſem Volke, um eine Entwickelung zur Freiheit, wie ſie bei allen rein griechiſchen Stämmen ſtattfand, zu verhindern. Aber die eigentlichen Macedonier erſchienen bereits zu Philipp's Zeit in Sprache, Cultur und Sitten durchaus helleniſch. Schon in den Perſerkriegen waren die macedoniſchen Könige mit den Hellenen befreundet und ihren Intereſſen zugethan. Der eigentliche Begründer aber der macedoniſchen Civiliſation im griechiſchen Geiſte und mit griechiſchen Culturelementen war König Archelaos, der Peter der Groſse Macedoniens, ein Fürſt, deſſen Herrſchertugenden ein Thucydides feiert und deſſen Glück und Reichthum, wie Plato ſagt, ſprichwörtlich waren unter ſeinen Zeitgenoſſen im Hellenenlande. An dem Hofe dieſes Königs, deſſen Streben eifrig darauf gerichtet war, ſeinem Volke und Reiche die Reſultate aller helleniſchen Cultur und Bildung zu Gute kommen zu laſſen, finden wir griechiſche Dichter, Gelehrte, Künſtler und Muſiker als willkommene Gäſte. Hier dichtete Euripides, der am macedoniſchen Hofe ſein Leben beſchloſs, zu Ehren des Königs das Drama »Archelaos«. Hier lebten hochgeehrt gleich ihm, der tragiſche Dichter Agathon von Athen und jener Chörilos von Samos, der erſte epiſche Dichter, der das Gebiet der mythiſch-heroiſchen Sage verlieſs und einen rein hiſtoriſchen

Stoff, die Perferkriege, zum Vorwurf feiner Dichtung wählte. Auch die bildende Kunft fuchte diefer grofse König zu gleichem Zwecke der Culturförderung feines Volkes zu benutzen. Er unternahm prachtvolle Bauten und berief den berühmten Maler Zeuxis nach Pella, um fein Königsfchlofs mit Gemälden und den Bildhauer Timotheos, um es mit Werken der Plaftik zu fchmücken.

Wozu Archelaos den Grund gelegt, das vollendete Philipp, der Vater Alexander's. Er felbft hatte im Haufe des Thebanerfeldherren Epaminondas griechifche Bildung empfangen und er verwendete diefe Bildung dazu, um durch Lift und Gewalt fich zum Oberherren von Hellas zu machen. Auch unter diefem Könige, der für Poefie, Mufik und Schaufpielkunft viel Gefchmack und Sinn befafs, ward die griechifche Bildkunft bereits vielfach im macedonifchen Dienfte befchäftigt. Grofse Bildhauer, wie Leochares und Euphranor, arbeiteten für den Hof zu Pella und die Bildfäulen der Olympias, des Philipp und feines Vaters Amyntas, fowie des jugendlichen Thronfolgers Alexander, von der Meifterhand jener grofsen Künftler gefertigt, fchmückten die öffentlichen Plätze der macedonifchen Hauptftadt nicht minder wie die griechifchen Heiligthümer und Tempel zu Delphi und Olympia.

Alexander endlich felbft — der Zögling jenes Ariftoteles, deffen Riefengeift die Summe zog des ganzen bisherigen griechifchen Dafeins, Thuns und Denkens und das Refultat diefer Erkenntnifs dem gröfsten Herrfchergenie aller Zeiten überlieferte — Alexander, der Achill am Ausgange des gefchichtlichen helleniſchen Lebens, erfcheint auch in feiner Bildung und Liebe für die Kunft als ein ächter Hellene. Homer's Gefänge hatten den jugendlichen Geift erfüllt und den homerifchen Helden nachzueifern, war das Streben und Ziel feines Lebens. Sein Geift, genährt an dem Herrlichften griechifcher Literatur und Dichtkunft, befafs nicht minder Verftändnifs und Neigung für die bildende Kunft, welche das Dafein fchmückt und den Ruhm grofser Menfchen und Thaten dauernd ver-

herrlicht. Wir fehen ihn im vertrauteften Verkehr mit jenen drei gröfsten Künftlern feiner Zeit, mit dem Bildhauer Lyfippus, dem Maler Apelles, dem Rafael Griechenlands, und dem Steinfchneider Pyrgoteles, denen allein er für ihre Darftellungen feines Bildniffes zu fitzen pflegte und die er dadurch, um modern zu reden, zu feinen Hofkünftlern erhob. Es war eine grofse Zeit und wohl dazu angethan, die bildende Kunft auf ihren neuen Bahnen zu begeiftern. Diefelbe Zeit, die in der politifchen That einen Alexander, in der Vertiefung des Gedankens einen Ariftoteles, jenen im Gebiete der politifchen Wirklichkeit, diefen im Reiche der begreifenden Erkenntnifs als Welteroberer erzeugte, ftellte Beiden zugleich in der bildenden Kunft die beiden Meifter würdig zur Seite, von denen Lyfippus die Plaftik, Apelles die Kunft der Malerei hinführte zu abfchliefsender Vollendung.

Freilich ift eines nicht zu überfehen: die Macedonier befafsen Civilifation, aber nicht Cultur, fie waren den Griechen gegenüber doch immer nur civilifirte Barbaren. Ihre Bildung war keine einheimifche aus dem eigenen Wefen und Geifte des Volkes erzeugte, fie war eine von aufsen her angenommene. Es lag im Wefen diefer Civilifation, die Kunft weniger mit dem äfthetifch-religiöfen Auge des Hellenen, denn als Dienerin des Luxus zu betrachten. Als daher feit Philipp und Alexander macedonifches Wefen in Griechenland und in den hellenifirten Reichen der Nachfolger Alexander's zur Herrfchaft gelangte, wurden auch macedonifche Art und Weife mafsgebend für die Kunft. Bei den Hellenen der besten Zeit war fie gepflegt und geübt worden, wie man, nach dem Worte des alten Dichters, die Tugend üben foll: als innerfter Beruf. Diefem obzuliegen, war Religion. Liebe und Nothwendigkeit waren es gewefen, aus denen die Blüthe der griechifchen Kunft hervorging. Anders ward es in der macedonifchen Zeit. Was ein geiftreicher Franzofe von der Plaftik der modernen Zeit gefagt hat, dafs fie *l'art des gouvernements et des rois* geworden fei, das läfst fich in gewiffem

Sinne auch auf die Theilnahme anwenden, welche Alexander und die Erben feines Weltreiches in ihren grofsen Hauptftädten der Bildkunft zuwandten. Es war mehr oder minder nur hellenifirte Eigenfucht, in deren Dienft fie trat. Die Zeit war monarchifch geworden, die Kunft ward Fürftendienerin.

Freilich erhielt fie als folche eine ungeheure Verbreitung. Durch Alexander und feine Nachfolger ward der gröfste Theil der bekannten Welt für die helleniſche Bildung gewonnen. Helleniſche Cultur herrfchte im nordöftlichen Africa bis zu Abeffiniens und Karthagos Grenzen und kaum hundert Jahre nach Alexander's Tode war fein Alexandria bereits eine Stadt geworden, durch deren Reichthum, Bildungsanftalten und Weltverkehr die glänzendften Zeiten Athens in den Schatten geftellt wurden. Weit im Often, im inneren Afien, beftand ein eigenes griechifches Reich und auch in den Euphrat- und Tigrisländern wie in Syrien herrfchte griechifche Cultur. Antiochia, die Hauptftadt des Seleucidenreiches, ward ein afiatifches Athen, deffen Bevölkerung zum Theil felbft aus verbannten Athenern beftand und wir finden grofse Künftler aus Lyfippus' Schule für diefe Stadt befchäftigt. Kleinafien endlich, fchon in alter Zeit durch Colonien hellenifirt, fah in den neuen Königshauptftädten, wie Pergamus, Sardes u. a., fowie in zahlreichen neu gegründeten Städten ebenfoviel Sitze jener helleniſchen Cultur neu erblühen, für welche die bildende Kunft bereits ein Lebens- und Luxusbedürfnifs geworden war.

Sehr bezeichnend für das Verhältnifs diefer Zeit zur Kunft ift ein Ausfpruch des bekannten Philofophen Arcefilas, eines jüngeren Zeitgenoffen Alexander's, den Plutarch in feiner Schrift über die Gemüthsruhe aufbehalten hat. »Die meiften Menfchen,« fagt der alte Denker, »halten es für ein unumgängliches Erfordernifs, Kunftfchöpfungen, die ihnen doch fremd find, wie Gemälde und Statuen, genau nach ihrer Compofition und ihrem Werthe zu unterfuchen und mit den

Augen wie mit dem Geifte forgfältig zu betrachten, während fie ihr eigenes Leben, welches ihnen zur Meditation einen fo überaus dankbaren Stoff bietet, vernachläffigen.« Dergleichen doctrinäre Vergleichungen find immer lehrreich für die Stimmung und den Geift der Zeit, in welcher fie entftehen. Aus der hier angeführten lernen wir, dafs mit und nach Alexander in der Kunft und Kunftbetrachtung die Zeit der Kennerfchaft beginnt und dafs dies Streben nach Kunftkennerfchaft ein fehr allgemeines war. Selbft die Könige und Fürften der helleniftrten Welt nach Alexander theilten daffelbe, ja manche übten fogar felbft neben anderen Künften auch die bildende Kunft als Liebhaberei. Plutarch erzählt und rühmt es in feiner Biographie des grofsen Städtebezwingers Demetrius als eine Ausnahme, dafs diefer Fürft feine grofse Begabung »nicht wie andere Könige auf das Studium der Mufik, der Malerei und der Bildkunft, fondern auf Mechanik und ähnliche Dinge verwendet habe.« Und doch haben wir gefehen, wie felbft diefer Demetrius Kunftwerke und Künftler zu fchätzen verftand *).

Alexander felbft aber war feinem ganzen Wefen nach dazu geeignet, der bildenden Kunft durch feine Neigung und Vorliebe für diefelbe den grofsartigften Auffchwung zu geben. In der That, nie hat die Welt ein Schaufpiel wiedergefehen, wie es Alexander's Leben ihr zehn Jahre lang darbot. Sein Glück, feine Siege, feine mährchenhaften Erfolge begeifterten die Völker des Abend- und Morgenlandes. Nach Afien in fein Heerlager ftrömte Alles, was ausgezeichnet und berühmt war in griechifcher Kunft und Wiffenfchaft, und wohl kann man fagen, dafs fich damals der Kern griechifcher Cultur in Afien befand. Philofophen und Dichter, Gefchichtfchreiber und Naturforfcher, Künftler aller Art: Architekten, die feine neu angelegten Städte bauten, Bildhauer und Maler, welche diefelben ausfchmücken halfen,

*) Siehe Torfo I, S. 486.

während fie zugleich die Grofsthaten des Weltbefiegers und feiner Marfchälle durch andere Werke verherrlichten, die beften Meifter der Mufik und des Gefanges, der Schaufpiel- und Tanzkunft bildeten allmälig ein eigenes Heer um den macedonifchen Welteroberer, der fich wohl gern den König der Künftler nennen liefs. Seine Biographen berechnen die Zahl der Künftler feines Gefolges und feiner verfchiedenen Hofhaltungen auf dreitaufend. Der Zögling des Ariftoteles, der die höchfte Blüthe helleniſcher Kunft, Homer's Gefänge, und die Werke der grofsen Tragiker Athens über Alles fchätzte, der den Homer ftets unter feinem Kopfkiffen hatte und fich die Werke des Aefchylus, Sophokles und Euripides in das ferne Afien nachfenden liefs — er war zugleich der vertraute Freund und Befchützer der gröfsten bildenden Künftler feiner Zeit, des Bildhauers Lyſippus und des Malers Apelles und fein Gefchmack und fein richtiges Kunfturtheil in Sachen der bildenden Kunft werden mit Recht von Horaz als einzig in ihrer Art bezeichnet. Jeder der genannten beiden grofsen Meifter bildete den Anfang einer neuen Periode feiner Kunft und nicht wenige berühmte Namen ihrer Schüler und Genoffen find uns erhalten. Es war eine Zeit, die in Betreff der Kunftförderung durch grofse Herrfcher das Vorbild war für die fpäteren römifchen Zeiten unter Auguft, Titus und Hadrian, wie für die Zeiten der Medicäer und der kunftliebenden Päpfte. Plutarch meinte fogar, nicht zu Alexander's Zeit, fondern vielmehr durch Alexander feien die damaligen Künftler die gröfsten aller Zeiten geworden, feine Freigebigkeit, fein Wohlwollen, feine Herablaffung hätten die grofsen Talente geweckt und ihre trefflichen Arbeiten ins Leben gerufen. Das aber ift die Anfchauung nicht jener helleniſchen Zeit, die felbft noch grofs genug war, um einen Alexander zu erzeugen, fondern der vier Jahrhunderte fpäteren Periode römifch-kaiferlicher Kunftprotection, wie fie etwa ein Hadrian ausübte. Allein wenn Begeifterung am Grofsen und Schönen die Quelle aller Kunft

ift, fo mufste allerdings eine Erfcheinung wie Alexander die Flamme folcher Begeifterung auch in den Gemüthern der Künftler entzünden, welchen das Glück zu Theil wurde, Genoffen feiner Zeit und ihrer grofsen Thaten zu fein und beide in Werken ihrer Kunft feiernd zu verewigen. Darum durfte Winckelmann mit Recht von Alexander fagen: »Keine Bilder der Gottheiten, Helden und anderer berühmten Männer haben gleiches Recht mit den feinigen in der Kunftgefchichte zu erfcheinen; denn Alexander ift als ein Theil derfelben zu betrachten, weil er aus eigenem Antriebe der gröfste Beförderer der Kunft gewefen, den die Welt gefehen und an deffen Freigebigkeit alle Künftler feiner Zeit Antheil genoffen haben. Ja diefer fein Ruhm ift gerechter als alle feine Siege — weil er ihm felbft allein und feiner Einficht eigen ift.«

Lyſippus und ſeine Werke.

Die uralte, hochberühmte Stadt Sikyon, gelegen in der ölbaumreichen Ebene unfern des korinthiſchen Meerbuſens, war die Vaterſtadt des Lyſippus. Noch heute bezeugen Bautrümmer in der Nähe des Dorfes Baſilikó das Daſein dieſer Stadt, die einſt neben dem benachbarten Korinth die älteſte und bedeutendſte Stätte der bildenden Kunſt war auf dem griechiſchen Continente. Hierher verſetzte das Alterthum den Urſprung der Malerei und die anmuthige Sage von der Erfindung der Plaſtik*); hier blühte die Malerſchule des Sikyoniers Eupompos, aus welcher Apelles hervorging; hier war die Wiege der Erzguſskunſt. Seit den halb mythiſchen Zeiten der uralten Künſtler Dipoenos und Skyllis galt Sikyon, wie Plinius ſagt, für das Vaterland aller Metallwerkſtätten. Aus einer ſolchen Metallwerkſtatt, deren die kunſtreiche und betriebſame Stadt in groſser Menge beſaſs, ging in der Perſon eines ſchlichten Erzarbeiters der groſse Künſtler hervor, der die Bildkunſt des helleniſchen Volkes zu ihrer Vollendung führen ſollte.

*) Torſo I, S. 540.

Von den äuſseren Lebensumſtänden des Lyſippus wiſſen wir ſehr wenig. Die wichtigſte Nachricht iſt die, daſs er nicht urſprünglich zum Künſtler beſtimmt, ſondern ein Autodidakt war, der keinem Meiſter und keiner Schule angehörte. Die Natur und den Kanon des Polyklet*) nannte er ſelbſt ſeine Lehrer. Auf die erſtere verwies nach einer alten Ueberlieferung den Jüngling, der aus den Schranken des Handwerkes zur Kunſt hinaufſtrebte, ſein groſser Landsmann, der hochberühmte Maler Eupompos. »Wen haſt du dir zum Vorbilde genommen?« fragte einſt der junge Lyſippus den alten Meiſter. Da deutete Eupompos mit der Hand auf eine verſammelte Volksmenge und erläuterte dieſen pantomimiſchen Beſcheid durch die Worte: »Die Natur ſelbſt iſt als Vorbild zu betrachten, nicht ein Künſtler.« Zu dem Studium der Werke ſeines berühmten Landsmannes Polyklet und der anderen groſsen Meiſter boten ihm ſeine Vaterſtadt und die benachbarten Städte Argos und Korinth reiche Gelegenheit. Auch iſt kein Zweifel, daſs damals die jungen Künſtler alle durch Kunſtwerke berühmte Städte von Hellas bereiſten.

Als Alexander den Thron beſtieg, ſtand Lyſippus gewiſs ſchon auf der Höhe ſeines Ruhmes; denn nur ſo erklärt ſich der Vorzug, welchen ihm der macedoniſche Heldenjüngling vor allen Künſtlern jener Zeit ertheilte, indem er ihn vorzugsweiſe mit ſeinen Aufträgen beehrte. Wie die meiſten groſsen Künſtler der Griechen erreichte er ein hohes Alter. Er überlebte ſeinen königlichen Gönner wohl um ein Jahrzehnt und ſeine Kunſtthätigkeit umfaſst über ein halbes Jahrhundert. Dieſe lange Laufbahn erklärt die ungeheure Anzahl ſeiner Werke. Die alten Kunſthiſtoriker berechneten dieſelben auf anderthalbtauſend nach der Anzahl der Goldſtücke, deren er je eines, wie die Sage ging, von dem Lohne ſeiner Arbeit in eine beſtimmte Sparkiſte gelegt habe**). Das Unglaubliche einer ſo ungeheuren Zahl wird ermäſsigt, wenn

*) Torſo I, S. 324 ff. **) Plin. n. h. XXXIV, 7, 37.

man bedenkt, daſs der Künſtler ausſchlieſslich in Erz arbeitete und daſs er alſo, da ihm eine groſse Anzahl von trefflichen Schülern, unter denen drei ſeine Söhne waren, hülfreich zur Seite ſtanden, in der Regel nur das Modell ſelbſt zu arbeiten und an das in Erz vollendete Werk etwa nur noch die letzte Hand zu legen hatte. Dazu kam, daſs ihm, der in ſeiner Jugend die Metallarbeit als Handwerk betrieben hatte, das Techniſch-Praktiſche ſeiner Kunſt geläufiger als anderen Künſtlern war und daſs ihm die früh erlangte Geſchicklichkeit in Bearbeitung des Metalles die Ueberwindung all' der Schwierigkeiten weſentlich erleichterte, welche namentlich die Behandlung koloſſaler Figuren darbietet, deren er eine groſse Anzahl verfertigte. Die Meiſterſchaft in der feinſten Ausführung, die ſeine Werke, wie Plinius ſagt, charakteriſirte, iſt gleichfalls auf den Umſtand zurückzuführen, daſs der Künſtler ſeinen Ausgang vom Handwerke genommen hatte. Wir wiſſen nicht, wo er während ſeines langen Lebens ſeine Werkſtatt gehabt, nachdem er Sikyon verlaſſen. Denn daſs er dort nicht geblieben, daſs er dem Alexander nach Aſien gefolgt iſt und wenigſtens zeitweiſe dort gelebt und gearbeitet hat, geht ſchon aus den zahlreichen Bildniſſen hervor, die er von dem Welteroberer und deſſen Marſchällen gemacht hat. Nach dem Tode Alexander's ſcheint er ſich nach Macedonien begeben und dort den Reſt ſeiner Tage verlebt zu haben. Ich vermuthe dies nach einer alten Ueberlieferung, welche erzählt, daſs der groſse Künſtler, der die Welt mit dem Ruhme ſeiner Werke erfüllt, es nicht zu gering geachtet habe, auf Bitten des Königs Kaſſandros von Macedonien eine gewiſſe Art thönerner Weingefäſse von ganz beſonderer Form und Thonmiſchung für den Export einer berühmten Weinſorte zu erfinden, welche in der von jenem Könige neuerbauten Stadt Kaſſandreia in Macedonien einen vorzüglichen Handelsartikel bildete. Im hohen Alter, auf dem Gipfel eines Künſtlerruhmes, der durch die ganze alte Welt bis in die ſpäteſten, römiſchen und byzantiniſchen Zeiten ſeinen Namen als den

des Vollenders der helleniſchen Plaſtik und des unerreichbaren Muſters lebens- und ſeelenvoller Darſtellung feierte, traf ihn der Tod, wie es einem Helden der Kunſt ziemt, in der Werkſtatt, den Modellirſtab in der Hand. Verſenkt in die feine Ausführung einer Statue, ſo erzählt der römiſche Romanſchriftſtelles Petronius, vergaſs er Speiſe und Trank zu nehmen und ohnmächtig trug man den Greis auf ſein Lager, von dem er nicht mehr erſtand.

Lyſippus' Werke, von denen wir noch etwa fünfunddreiſsig der bedeutendſten, zum Theil gröſsere Gruppenwerke, dem Namen nach kennen, waren über ganz Griechenland verbreitet. Seine Vaterſtadt Sikyon beſaſs von ſeiner Hand einen Zeus und einen Hercules und daneben ſein berühmtes allegoriſches Meiſterwerk, die Darſtellung des Gottes der Gelegenheit, des Kairos. Zeusſtatuen arbeitete er auſserdem noch für drei andere Städte, Argos, Megara und Tarent — für letztere Stadt auch einen koloſſalen Hercules — und auſserdem ſah man in Athen und Korinth, zu Thespiä, Delphi und Olympia, in den Städten Akarnaniens und Macedoniens, wie auf der kunſtgeſchmückten Inſel Rhodos berühmte Werke von ihm, die ſpäter zum groſsen Theil von römiſchen Kunſträubern in die Weltſtadt geſchleppt wurden. Von allen dieſen Werken iſt kein einziges Original erhalten. Sie waren von Bronze und theilten deshalb das gemeinſame Schickſal der unzähligen plaſtiſchen Kunſtwerke dieſes Stoffes. Aber wir beſitzen dafür wenigſtens in einzelnen Marmorſtatuen Nachbildungen, die einen, wenngleich ſchwachen und ungenügenden Begriff von ſeiner Kunſt geben können.

Der Umfang derſelben ſcheint, was die dargeſtellten Gegenſtände anlangt, den geſammten Kreis des Bildbaren zu umfaſſen. Denn neben der Welt der Götter und der Heroen finden wir auch die Menſchen- und Thierwelt in ſeinen Werken repräſentirt. Aber ein prüfender Blick auf das Verzeichniſs ſeiner Hauptwerke, wie wir es aus Plinius, Lucian und Pauſanias zuſammenſtellen können, lehrt uns, daſs die

Hauptſtärke dieſes Meiſters nicht mehr in der Darſtellung von Götteridealen beſtand. Zwar wiſſen wir nicht, in welcher Weiſe ſeine Auffaſſung des Zeus ſich von dem durch Phidias geſchaffenen Ideale dieſes Gottes unterſchied; wir haben keine Kunde von ſeiner Darſtellung des Dionyſos, des Apollo und Hermes, des Helios, Eros und Poſeidon — den einzigen Götterſtatuen, welche unter ſeinen Werken genannt werden. Aber gerade der Umſtand, daſs die Alten eben nichts weiter von dieſen Arbeiten melden, berechtigt zu dem Schluſſe, daſs bei ihnen der Meiſter, mit Ausnahme des zuletzt genannten Gottes, ſich an die bereits vollendeten Ideale dieſer Gottheiten hielt. Unſere Antikenſammlungen ſind arm an Statuen und Köpfen des Poſeidon. Eine marmorne Koloſſalſtatue des Gottes, welche 1824 in Porto gefunden wurde, wohl die beſte aller vorhandenen Bildungen Poſeidon's, befindet ſich im Lateranmuſeum zu Rom*). Vielleicht ſind ein beſonders ausdrucksvoller Kopf im Muſeo Chiaramonti**) und eine kleine Statue der Dresdner Sammlung***) Nachbildungen des Lyſippiſchen Ideales. Die Geſichtsbildung iſt dem Jupiter ähnlich; aber an die Stelle der göttlichen Klarheit und Ruhe in den Zügen des Olympiers iſt ein Ausdruck erregter Leidenſchaftlichkeit getreten, der beſonders in dem wild geſträubten und durcheinander geworfenen Haare an die Wildheit des Elementes erinnert, das in dieſem Gott verkörpert erſcheint.

Die eigentliche Stärke und Meiſterſchaft Lyſipp's beſtand in der Geſtaltung der Heroen- und Menſchenwelt und in der Darſtellung der edelſten Thierbildungen, des Roſſes und des Löwen. In der erſteren Gattung vollendete ſein Genius, was vor ihm Myron und Polyklet begonnen hatten, — das Ideal des griechiſchen Heroenthumes überhaupt,

---

*) Schöne und Bendorf Lateranmuſeum S. 182 — 183.
**) Müller-Wieſeler II, 6, 67.
***) Müller-Wieſeler ebenda 70.

das Ideal des Hercules.

Die Idealgeſtalt des Hercules gehört in ihrer poetiſchen und künſtleriſchen Ausbildung allein dem griechiſchen Volke an. Der uralte ſchöne Mythus ſeines Lebens ſtellt einerſeits das Ideal menſchlicher Vollkommenheit im Sinne des heroiſchen Zeitalters dar, geweiht dem Heile der Menſchen ſeines Volkes. Aber der Lebenskern dieſes Mythus und zugleich der Grundgedanke aller heroiſchen Mythologie der Hellenen überhaupt iſt andererſeits jenes ſtolze Bewuſstſein der dem Menſchen innewohnenden, eigenen Kraft, durch die er ſich auch ohne die Gunſt eines huldreichen Geſchickes, ja gerade durch Ueberwindung äuſserſter Mühe und Drangſal, mit kühnem Wagen und tapferem Ausharren den ewigen Göttern ſelbſt gleichzuſtellen vermag. Es iſt der helleniſche Genius der Kühnheit, wie ihn Hölderlin feiert,

»der von der Meiſterin, der Noth, geleitet,
»Mit ungewohntem Arm die Keule ſchwang
»Und drohend ſich, vom erſten Feind erbeutet,
»Das Löwenfell um ſeine Schulter ſchlang.«

Hercules iſt der Gegenſatz zum goldenen Zeitalter, der Sohn der Zeit, die da begann, als

»Hinüber zu den Göttermahlen
»Des gold'nen Alters Zauber ſchwand.
»Als nun des Schickſals eh'rne Rechte,
»Die groſse Meiſterin, die Noth,
»Dem übermüthigen Geſchlechte
»Den langen, bittern Kampf gebot:

»Da ſprang er aus der Mutter Wiege,
»Da fand er ſie, die ſchöne Spur
»Zu ſeiner Tugend ſchwerem Siege,
»Der Sohn der heiligen Natur.
»Der hohen Geiſter höchſte Gabe,
»Der Tugend Löwenkraft, begann
»Im Siege, den ein Götterknabe
»Den Ungeheuern abgewann.«

Das höchſte Maſs menſchlicher Kraft und Kühnheit im Wagen und Ertragen, verbunden mit den edelſten Zierden, wie ſie jene Zeit kannte; groſsartiger Adel der Geſinnung neben den Fehlern, ja Verbrechen, zu denen die Maſsloſigkeit der Kraft und Leidenſchaft führt — das iſt der Inhalt der poetiſchen Geſtalt des Hercules. In ihm ſteigt endlich, nachdem die menſchliche Natur für jeden Frevel durch ein neues Leid gebüſst hat, am Schluſſe ſeiner mühevollen Laufbahn das Ewige, Unzerſtörbare, Göttliche des Menſchen aus der letzten, ſchmerzensvollen Flammenpein geläutert und verklärt, zum olympiſchen Götterſitze empor.

In beiden Geſtalten: als den von irdiſcher Noth bedrängten oder von ſeinen Mühen nur auf Augenblicke ruhenden Kämpfer und als den verklärten, der göttlichen Seligkeit ſich erfreuenden Sieger, hat die griechiſche Kunſt, ſowohl die Plaſtik als die Malerei, das Ideal des Hercules gebildet und zuletzt durch Lyſippus zur Vollendung gebracht. Von Beiden ſind uns vortreffliche Darſtellungen erhalten, die zugleich zu den edelſten Werken griechiſcher Bildkunſt gehören — der Farneſiſche Hercules und der Torſo des Belvedere. Betrachten wir zunächſt diejenige, welche das Ideal des irdiſchen Hercules darſtellt, den ſogenannten

Farneſiſchen Hercules*).

Lyſippus ſelbſt hatte den Hercules viermal gebildet. Aber nur von einem dieſer Werke iſt uns durch einen byzantiniſchen Schriftſteller des dreizehnten Jahrhunderts, Nicetas, der die Eroberung Konſtantinopels durch die Kreuzfahrer erlebte, eine genauere Beſchreibung erhalten. Dieſer Lyſippiſche Hercules, der zuerſt von Tarent nach Rom und von dort nach Byzanz verſetzt worden war, wo er im Jahre 1203

*) Müller-Wieſeler I, 38, 152. Overbeck Fig. 108. Lübke Fig. 155.

durch die beutegierigen Lateiner eingeſchmolzen wurde, war von den koloſſalſten Verhältniſſen. Er war gröſser als die Dioskurenkoloſſe von Monte Cavallo; denn ſein Schienbein hatte Manneslänge und der Gürtel eines Mannes reichte eben hin, den Daumen der Statue zu umſpannen. Der Heros war ſitzend dargeſtellt auf einem Weidenkorbe, über den als Decke die Löwenhaut gebreitet lag. Der rechte Fuſs und Arm waren ganz ausgeſtreckt, dagegen das linke Knie eingebogen. Auf dieſes ſtützte ſich der Ellenbogen des linken Armes, in deſſen Hand das Haupt voll traurig ſinnenden Ausdruckes ruhte. Bogen, Köcher und Keule waren abgelegt; der Heros war aufgefaſst in ſchwermüthigem Ausruhen inmitten ſeiner Kämpfe und Arbeiten. Nach demſelben Motiv dieſes momentan ausruhenden, irdiſchen iſt jener verklärte, göttlicher Ruhe ſich erfreuende Hercules geſtaltet, deſſen Abbild uns in dem berühmten Torſo erhalten iſt.

Der Farneſiſche Hercules, vielleicht eine Copie oder, wie Visconti glaubt, eine vergröſserte Nachbildung der Herculesſtatue, mit welcher Lyſippus ſeine Vaterſtadt ſchmückte, zeigt uns gleichfalls den irdiſchen Heros als momentan ausruhend, aber nicht ſitzend, ſondern ſtehend. Eine griechiſche Inſchrift nennt den Athener Glykon als den Meiſter dieſer ihres bronzenen Urbildes nicht unwürdigen Marmorſtatue und die Gelehrten behaupten, daſs der Meiſter, der ſie gearbeitet, dem lezten vorchriſtlichen Jahrhunderte oder dem Anfange der Kaiſerzeit angehört haben müſſe. Sein Name findet ſich auch noch in anderen Inſchriften, unter anderen auf einer Wiederholung der Herculesſtatue im ſtädtiſchen Muſeum zu Volterra.

Der Farneſiſche Hercules hat ſeinen Namen von dem Umſtande erhalten, daſs er auf dem Grunde und Boden des Hauſes Farneſe in den Caracallathermen zu Rom gefunden wurde. Aus dem Palaſt Farneſe ward er zur Zeit, als Goethe in Rom war (1787), nach Neapel gebracht. Um dieſelbe Zeit wurden auch die ächten Beine gefunden und an die Stelle

der von Wilhelm della Porta ergänzten geſetzt*). Die Statue iſt von koloſſaler Gröſse, gegen zwölf Fuſs hoch. Der helleniſche Nationalheros, in deſſen Körperformen die durch Anſtrengung geſtählte und durch gewaltige Kampfarbeit bewährte Leibeskraft ſymboliſirt erſcheint, ſteht hier vor uns auf ſeine Keule gelehnt, die mit der Löwenhaut bedeckt der linken Achſelhöhle als Stütze dient, während das untere, ſchwere, knotige Ende gegen einen Felsblock geſtemmt iſt. Er iſt aufgefaſst, wie er auf einen Augenblick nachdenklich ausruht von ſeiner unendlichen Arbeit. Ein Ausdruck tiefer Traurigkeit liegt über dem zur Erde blickenden Angeſichte des geſenkten Hauptes verbreitet. Es iſt, als fände er trotz ſeiner Rieſenkräfte das Leben doch ein ungeheuer ſchweres Stück Arbeit; und das iſt es ja auch und war es immer und alle Zeit für den Starken, der nicht unterliegen darf! Wie er ſo daſteht, mit dem ſinnenden Haupte, welches gegen den rieſigen Körper faſt unverhältniſsmäſsig klein erſcheint, mit den ernſt in ſich zuſammengedrängten Geſichtszügen, den mächtigen Schultern und Armen, dem breiten Rücken, mit der hochgewölbten Bruſt, den gewaltigen Schenkeln, und der, von der vorhergegangenen Anſtrengung hochaufgetriebenen und wie das Meer nach dem Sturme noch gewaltſam aufgeregten Wellenbewegung der Musculatur des ganzen nackten Leibes, — da erſcheint er einem modernen Betrachter faſt als der Typus und Repräſentant der ganzen, zum harten Arbeitsdienſte verdammten Proletariermenſchheit und es will uns bedünken, als ſänne er darüber nach, ob er die goldenen Aepfel, die er in ſeiner auf den Rücken gelegten Rechten hält, denn wirklich ſeinem feigen Zwingherren abliefern, oder den Preis ſeiner Arbeit einmal für ſich behalten ſolle! Das Störende und die Harmonie des Totaleindrucks Beeinträchtigende, was für Manche in der allzu ſtarken Ausführung des Einzelnen, in der Aufwulſtung der Muskeln, die nach

*) Goethe italieniſche Reiſe, Werke 27, S. 261 (Ausgabe letzter Hand).

Winckelmann's Ausdruck »wie gedrungene Hügel daliegen« und in den wie von aufgeregtem Blute hoch aufgequollenen Adern liegt, mufs man ſich einerſeits durch eine erhöhtere Aufſtellung als die jetzige gemildert denken. Es war zugleich durch das Material des Orginals veranlafst, da das Erz ſtärkere Ausladung auch dieſer Einzelformen fordert. Andererſeits wollte gerade dadurch der Künſtler zeigen, dafs der Heros herkommt von kaum vollbrachter Kampfesarbeit. Am ruhenden verklärten Halbgotte, wie ihn der Torſo darſtellt, ſind keine Adern ſichtbar.

Dafs der Hercules Farneſe wirklich die Copie eines Lyſippiſchen Werkes ſei, wird durch den Umſtand bezeugt, dafs eine andere zu Rom ausgegrabene, in der Anlage ganz der Farneſiſchen gleiche Herculesſtatue von Marmor, welche jetzt im Hofraum des Palaſtes Pitti zu Florenz *) ſteht, die griechiſche Inſchrift »Werk des Lyſippus« trägt. Natürlich iſt dies nur eine Copie und zwar eine ſehr ſchwache, des Orginals, gemacht von einem untergeordneten Marmorarbeiter ſpäter Kaiſerzeit, — denn Lyſippus arbeitete ausſchlieſslich in Erz.

Zu gleicher Zeit mit dem Hercules ward in denſelben Ruinen der Caracallathermen eine Statue entdeckt, welche in dieſen prächtigen Bädern als Pendant zu demſelben eine Niſche ausfüllte. Dies iſt die ſogenannte

Flora Farneſe in Neapel,

über die wir daher hier gelegentlich einige Worte ſagen wollen. Vor der jetzigen Herſtellung, bei welcher Kopf, Attribute und Extremitäten ergänzt werden mufsten, war das Ganze, das jetzt als Flora daſteht, eben nur ein koloſſaler Tronk einer weiblichen Gewandfigur von rieſigen Verhält-

*) Müller-Wieſeler I, 38, 151. Die Inſchrift wird neuerdings für gefälſcht erklärt.

niſſen, wie ſie zu der Geſtalt des Hercules paſsten. Die Kunſtgelehrten urtheilen über dies Werk ſo verſchieden als möglich. Während die älteren Künſtler zur Zeit der Auffindung ſie für eine Flora anſahen, Winckelmann ſie für eine Terpſichore oder Erato, Visconti für die Darſtellung der Hoffnung *(Spes)* erklärte, hält man ſie jetzt*) bald für eine »bekleidete Venus«, bald für eine »Hebe«, bald für eine Tänzerin von leichtfertigen Sitten und ſetzt das Werk, das ein Visconti bewunderte, in eine ſehr ſpäte Zeit. Mir ſcheint Alles dafür zu ſprechen, daſs der Künſtler, welcher ſie bildete, hier eine Hebe, eine Jugendgöttin, ein Weib würdig des Götterſohnes darſtellen wollte, als deſſen Entſprechung ſie in jenen Räumen zu dienen beſtimmt war. Die Rückſeite iſt, eben weil die Figur zur Ausfüllung einer Niſche diente, minder ſorgfältig ausgeführt. Aber von unvergleichlicher Schönheit iſt das Gewand, das wie eine dämmernde Nebelhülle, welche nicht verdeckt und kaum verſchleiert, an den göttlichen Gliedern des ſchönſten Leibes niederflieſst. Der Marmor erſcheint hier in Wahrheit zur Durchſichtigkeit verklärt. Alle Formen und Linien des nackten Körpers treten hier, wie Feuerbach ſagt, in faſt vollkommener Schärfe und Nacktheit vor Augen, ohne daſs das Gewand völlig verſchwunden iſt. »Der leiſe Wellenſchlag der Falten ſelbſt bezeichnet die Gliederung des Lebensorganismus; man erkennt die zierlich gerundete Scheibe des Schoſses, die tiefe Curve des Nabels, die äuſserſten Spitzen des Buſens. Senkrechte Falten, zu gröſseren Maſſen an den beiden Seiten des Körpers geordnet, bilden feſte, markige Schatten und laſſen die Geſtalt noch mehr hervortreten. Die Maſſen der Falten werden um ſo gröſser oder zahlreicher, je mehr ſie ſich vom Nackten und vom eigentlichen Kern der Glieder entfernen. Der über die Hüften geknüpfte Gürtel mit zarten und mannigfach wechſelnden Falten erhöht noch die Anmuth in der Bewegung

*) Gerhard, Welcker, Zoëga.

des Gewandes. Die rechte Hand zieht das untere Ende des Chiton etwas in die Höhe und bringt dadurch halbzirkelförmige Falten hervor, die nun wieder mit jenen contraſtiren, welche von Schultern und Gürtel durch ihr Gewicht ſenkrecht niederſinken. Und bei alle dieſen Mannigfaltigkeiten der Drapirung iſt doch Alles klar und ruhig wie die nur leiſe vorſchreitende Bewegung der blühenden Geſtalt ſelbſt, welche dem Nahenden gleichſam huldreich gewährend entgegenzuſchweben ſcheint.«

Der Torſo des Vatican*).

Das Ideal des in göttlicher Verklärung ruhenden Hercules war das zweite Ideal dieſes Heros, welches Lyſippus vollendete. Es giebt kein beſtimmtes Zeugniſs darüber, ob er daſſelbe auch koloſſal oder überhaupt in angemeſſener Gröſse ausgeführt hat; aber die Wahrſcheinlichkeit ſpricht dafür. Wenn wir einer alten Künſtlerſage Glauben ſchenken, welche Statius, ein römiſcher Dichter der letzten Hälfte des erſten nachchriſtlichen Jahrhunderts, erzählt, ſo war das Lyſippiſche Original dieſes verklärten, am Göttertiſche ſich der olympiſchen Seligkeit erfreuenden Herakles Epitrapezios**) ein Lieblingskunſtwerk Alexander's des Groſsen, der deshalb eine kaum fuſshohe, von Lyſipp eigens für ihn gearbeitete, als Tafelaufſatz dienende Wiederholung deſſelben überall mit ſich führte. Keine Geringeren als Hannibal und Sulla ſollten nach Alexander dies Werk beſeſſen haben — ſo lautete die Sage in dem Hauſe des römiſchen Kunſtliebhabers Nonius Vindex, in deſſen Sammlung es zur Zeit des Statius ſich befand. Statius war ein Schöngeiſt und beliebter Gelegenheitsdichter.

*) Overbeck Fig. 105. Lübke Fig. 154.

**) D. h. der an der Tafel Schmauſende.

Er ſah das Werk bei einem Gaſtmahle und beſchrieb es in einem eigenen Gedichte, um ſich für die Einladung des reichen und vornehmen Gönners zu bedanken, den er zugleich als Kunſtkenner und Dichter feiert. Auch hier prangte das herrliche Werk als Genius des fröhlichen Mahles auf der Tafel — kein übel gewähltes Symbol eines heiteren, nach der Arbeit des Tages um ſo erquicklicheren Ruhegenuſſes, bei welchem anmuthiger Scherz, Muſik und Poeſie die Gaben der Ceres und des Bacchus würzten. Auch die Beſchreibung des Poeten iſt gar nicht übel, trotz des rhetoriſchen Pompes, der nach dem Geſchmacke der Zeit nicht fehlen durfte, wie denn überhaupt die poetiſch lebendige Schilderung der alten Kunſtwerke, mit welcher Winckelmann zuerſt den Sinn der Zeitgenoſſen für das Schauen des Schönen erweckte, den Alten ſelbſt mit nichten fremd geweſen iſt. Unter allen Kunſtwerken, welche uns umgaben, ſagt Statius, ergriff mich am meiſten:

»— der Tafel heiterer Schutzgott,
»Hercules' Göttergeſtalt, und erfüllte mit Wonne das Herz mir,
»Daſs ich beim langen Schau'n nicht ſatt mir ſchaute die Augen;
»Alſo herrlich war ſie ſo ganz in kleinſter Geſtaltung
»Majeſtätiſch und hehr! Als Gott, ja als Gott, o Lyſippus,
»Hat er begnadiget dich, dir ſelbſt zu erſcheinen, den Augen
»Klein, doch dem fühlenden Sinn ein Koloſs; kaum fuſsgroſser Höhe
»Scheinet die Wundergeſtalt und doch — wer rieſe nicht ſtaunend,
»Gleitet ſein Blick von Gliede zu Glied: »An dieſer gewölbten
»Bruſt verathmete Nemea's Leu! Die Arme ſie ſchwangen
»Tödtlich der Keule Wucht und brachen die Ruder der Argo!«
»Welch ein täuſchender Schein von Gröſse in kleinſter Geſtaltung!
»Welch ein Zauber beſeelte die Hand, wie tief die Erkenntniſs,
»Die ſolch Werk zum zierlichen Schmuck der Tafel erſann und
»Mit demſelbigen Geiſte die Rieſenkoloſſe erdachte. —
— — — — — — — —
»Freundlich mild iſt der Blick, als mahne aus innerſter Seele
»Er zum Genuſs die Genoſſen des Mahls. In der Rechten erhoben
»Hält er den vollen Pocal, die Linke geſtützt auf die Keule,
»Und das Nemeiſche Fell, als Teppich dient es dem Felsſitz.«

Gewiſs nach Lyſippiſchen Motiven, wenn wir auch nicht mehr genau das betreffende Orginalwerk bezeichnen können,

iſt der weltberühmte Belvederiſche Marmortorſo von Apollonius, Neſtor's Sohn aus Athen, gearbeitet, der unter Papſt Julius II. aus dem Trümmerſchutte des von Pompejus erbauten Theaters im Campo di Fiore zu Rom hervorgezogen wurde. Er iſt vier Fuſs acht Zoll hoch, von penteliſchem Marmor, nach Anderen von jener Marmorart, welche jetzt Grechetto genannt wird. Die Verſtümmelung, welche faſt ſyſtematiſch vollzogen zu ſein ſcheint, vermehrt noch das Räthſelhafte der urſprünglichen Geſtalt. Nicht nur das Haupt und beide Arme bis zu den Achſeln, ſondern auch die Schienbeine fehlen und die Bruſt iſt durch Hammerhiebe furchtbar zerſchlagen. Dazu ſind beide Wölbungen des Geſäſses ganz glatt weggehauen, ſo daſs mit dem ſtehengebliebenen Theile der Fortſetzung des Rückgrades zwei Seiten einer Pyramide mit dem Winkel dazwiſchen gebildet werden. Nun fehlt aber nicht allein das Stück des Sitzes, auf welchem die gedachten Theile ruhten, ſondern es zieht ſich auch unterwärts vom linken Schenkel das den Sitz bedeckende Stück Löwenhaut mit der herabhangenden Klaue etwa einen Zoll hoch völlig ausgearbeitet längs der darüber weggeſägten Geſäſsfläche hin, ſo daſs es tief in das Fleiſch hineingeht, während doch dies Stück Löwenhaut, wenn der Torſo vollſtändig erhalten wäre, um mehrere Zoll weiter abliegen müſste. Vielleicht haben wir hier die Spuren eines antiken Reſtaurationsverſuches vor uns, auf welchen ſchon Mengs die in verſchiedenen Löchern der Statue vorgefundenen Eiſenzapfen gedeutet hat.

Wenn man ſo die verſchiedenen Erklärungen der Kunſtforſcher über die urſprüngliche Geſtalt des Werkes Revüe paſſiren läſst, ſo wird einem zu Muthe, wie beim Anblicke des erregten Meeres, wenn die nächſte an das Ufer heranbrandende Welle immer wieder die Perlmuſchel zurückſchlingt, welche die vorhergehende ſoeben erſt ans Licht gefördert hat. Denn kaum hatte Winckelmann behauptet, die einzig richtige Erklärung ſei die, daſs der Künſtler hier den verklärten, im Gedanken ſeiner vollbrachten Heldenwerke ruhend

aufwärts blickenden Heros gebildet habe, ſo kam Visconti und behauptete ebenſo beſtimmt: die oberflächlichſte Kenntniſs des Muskelſpieles reiche hin, um das Gegentheil zu beweiſen und zu zeigen, daſs wir uns hier einen zur Erde, oder doch niederwärts blickenden Hercules zu denken haben! Und neuerdings hat man in dem Torſo den Ausdruck der Ermüdung und Abſpannung, nicht göttlicher Verklärtheit zu erkennen geglaubt. In meinem italieniſchen Reiſewerke habe ich zu beweiſen verſucht, daſs die Erklärung Visconti's eben ſo falſch iſt, wie die Anſicht, auf welche ſie ſich ſtützt, daſs das Originalwerk eine Gruppe, Hercules und Hebe, geweſen ſei, wie ſie in neueſter Zeit der däniſche Bildhauer Jerichau geſchaffen hat*). Das einzige Unrichtige in Winckelmann's Erklärung iſt nach meiner Anſicht die Haltung des linken Armes, den ſich Winkelmann nach Analogie eines Reliefs der Sammlung Albani ausruhend über das Haupt gelegt dachte. Die Stellung und Haltung iſt vielmehr ſo zu denken: Der göttliche Heros ſitzt mit vorgebeugtem und zur Seite geneigtem Oberleibe auf dem mit der Löwenhaut bedeckten Felſenſitze. Sein Haupt war mäſsig nach oben oder gerade aus gerichtet, die Linke hoch aufgeſtützt auf die Keule, das Symbol ſeiner irdiſchen Kampfesmühſal, in der Rechten, die weniger hoch gehoben war, hielt er wahrſcheinlich die Schale mit dem Tranke der Unſterblichkeit.

Mir bleibt der Torſo des Hercules die plaſtiſche Transfiguration des heidniſchen Gottmenſchen, des Heros, der in Knechtesgeſtalt die Erlöſung des göttergeliebten Hellas von ſo viel verderblichen Ungethümen vollbracht hat. Selbſt den Moment dieſer Transfiguration, den aus den Flammen des Oeta zum Olymp emporgehobenen Hercules hat die griechiſche Malerei in dem berühmten Gemälde Artemon's, eines Malers der Diadochenzeit, dargeſtellt. Hier iſt der Heros dargeſtellt, der, bereits in die Verſammlung der

*) Vergl. Ein Jahr in Italien III, S. 119 ff. Gſ. W. XIV.

Götter aufgenommen, beim olympiſchen Mahle ſeiner Seligkeit ſich erfreut. In dieſem verklärten Marmorleibe, den nach Lyſippiſchen Vorbildern der Meiſsel des Atheners Apollonius ins Leben rief, iſt das berühmte *αὐτοὺς δέ*, das »Sie Selber« in den Anfangsverſen der Iliade*), zur Wahrheit geworden: jene ächt helleniſche Anſchauung, welche nicht die armſelige Seele, die ſchattenhafte Bewohnerin des traurigen Hades, ſondern den herrlichen, beſeelten Leib als das eigentliche »Selbſt« des Menſchen feiert. Poeſie und bildende Kunſt haben den mythiſchen Heros der helleniſchen Urwelt in allen erdenklichen Lagen und Stimmungen, Thaten und Leidenſchaften gebildet. Sie haben ebenſowohl den Sieger in hundert Heldenkämpfen, wie den heiteren Zecher, der in ſeiner Trinkſchale die Fluthen des Okeanos durchſchiffte, den Freund, der dem Freunde die Gattin aus Pluto's Reiche zurückholte, den Liebenden, der ſpinnend am Rocken zu ſeiner Omphale Füſsen ſaſs, ſie haben den im Neſſusgewande raſenden Mörder des treuen Lichas und den Halbgott in den Flammen des Scheiterhaufens auf dem Oeta dargeſtellt. Hier hat Apollonius, Neſtor's Sohn, der herrliche Meiſter aus Athen, von deſſen Namen auſser der Steinſchrift dieſes Marmors und einigen anderen Inſchriften nur noch eine verlorene Notiz zeugt**), die Geſtalt des nach unendlicher Mühſal irdiſcher Arbeit verklärten Götterſohnes vor die Augen der Menſchen geſtellt. Und kein Einziger

---

*) Singe den Zorn, o Göttin, des Peleiaden Achilleus,
Ihn, der entbrannt den Achäern unſagbaren Jammer erregte
Und viel tapfere Seelen der Heldenſöhne zum Hades
Sendete, aber ſie ſelber zum Raub hinſtreckte den Hunden
Und Raubvögeln umher —

**) Nach derſelben lebte Apollonius in der Zeit nach Sulla's Tode in Rom und verfertigte daſelbſt das neue Goldelfenbeinbild des Jupiter Capitolinus.

von Allen, die dieſen Torſo geſehen, hat ihn geſchaut mit den Augen des Mannes *), der bei ſeinem Anblicke ausruft:

»Auf das Aeuſserſte gemiſshandelt und verſtümmelt, ohne Arme, Kopf und Beine, wie dieſe Statue iſt, zeigt ſie ſich noch jetzt denen, welche in die Geheimniſſe der Kunſt hineinzuſchauen vermögend ſind, in einem Glanze ihrer ehemaligen Schönheit. Dieſer Künſtler hat ein hohes Ideal eines über die Natur erhabenen Körpers und eine Natur männlich vollkommener Jahre, erhöht bis auf den Grad göttlicher Selbſtgenügſamkeit, in dieſem Hercules gebildet, welcher hier erſcheint, wie er gereinigt von den Schlacken der Menſchheit die Unſterblichkeit und den Sitz unter den Göttern erlangt hat. Denn er iſt dargeſtellt ohne Bedürfniſs menſchlicher Nahrung und ohne ferneren Gebrauch der Kräfte. Keine Adern ſind ſichtbar und der Unterleib iſt nur gemacht, zu genieſsen, nicht zu nehmen und völlig, ohne erfüllt zu ſein. Er hat, wie die Stellung des übrigen Reſtes urtheilen läſst, mit geſtütztem und aufwärts gerichtetem Haupte geſeſſen,welches mit einer frohen Ueberdenkung ſeiner vollbrachten, groſsen Thaten wird beſchäftigt geweſen ſein, wie ſelbſt der Rücken anzudeuten ſcheint, welcher gleichſam in hohen Betrachtungen gekrümmt iſt. Die mächtig erhobene Bruſt bildet uns diejenige, auf welcher der Rieſe Geryon erdrückt worden und in der Länge und Stärke der Beine finden wir den unermüdlichen Helden, welcher den Hirſch mit ehernen Füſsen erjagte und durch unzählige Länder bis an die Grenzen der Welt gezogen iſt. Der Künſtler bewundere in den Umriſſen dieſes Körpers die immerwährende Ausflieſsung einer Form in die andere und die ſchwebenden Züge der gewaltigen Muskeln, die ſich doch mit den ſanfteſten Umriſſen in einander verlieren, wie in einer anhebenden Bewegung des Meeres die zuvor ſtille Fläche in einer nebeligen

*) Winckelmann Kunſtgeſchichte X, 3, 16; vgl. Geſchichte der zeichnenden Künſte bei den Alten IV, 24.

Unruhe mit ſpielenden Wellen anwächſt, wo eine von der anderen verſchlungen und aus derſelben wieder hervorgewälzt wird. Er wird finden, daſs ſich Niemand im Nachzeichnen der Richtigkeit verſichern kann, indem der Schwung, deſſen Richtung man nachzugehen glaubt, ſich unvermerkt ablenkt und durch einen anderen Gang, den er nimmt, das Auge und die Hand irre macht. Die Gebeine ſcheinen mit einer fettlichen Haut überzogen, die Muskeln ſind feiſt ohne Ueberfluſs und eine ſo abgewogene Fleiſchigkeit findet ſich in keinem anderen Bilde; ja man könnte ſagen, daſs dieſer Hercules einer höheren Zeit der Kunſt näher kommt, als ſelbſt der vaticaniſche Apollo.«

Wie viel Winckelmann mit dieſen letzten Worten ſagen wollte, wird man begreifen, wenn man ſich daran erinnert, daſs der Apoll des Vatican das Lieblingswerk ſeiner Seele war. In neueſter Zeit iſt man geneigt, die Bewunderung dieſes unſchätzbaren Werkes herabzuſtimmen, welches Schiller, wie ſeine Gattin berichtet*), »allen antiken Kunſtwerken vorzog.« Man hat von »Weichheit und Gedunſenheit« der Musculatur geredet und aus der Betrachtung des Torſo das Reſultat gezogen, daſs der Meiſter deſſelben einer Zeit angehörte, »welcher das unmittelbare Verſtändniſs der Natur nicht mehr gegeben war.« Mir möge es erlaubt ſein, mit einem Rafael und Michel Angelo, einem Winckelmann und Visconti dies Werk des groſsen Atheners auch fernerhin als eine der höchſten Schöpfungen menſchlicher Kunſt verehrend zu bewundern.

Die Sage lautet, Michel Angelo habe den Torſo in der Werkſtatt eines Schuſters aufgefunden, der ihn als Block bei ſeiner Arbeit benutzte! Zeitlebens ward dieſer groſse Künſtler nicht müde, dies Wunder der Kunſt zu ſtudiren. Schon erblindet lieſs ſich der Greis zuweilen hingeleiten, um mit taſtender Hand das ewige Vorbild göttlicher Kraft und Leibesſchönheit fühlend zu genieſsen und wohl kann man

*) Charlotte v. Schiller und ihre Freunde I, 546.

ſagen, daſs nur in dem Phidiaſſiſchen Iliſſus des Parthenon, mit dem ſchon Heinrich Meyer den Torſo verglich, unſerer Zeit ein noch Höheres aufgegangen iſt *).

Unter den übrigen uns erhaltenen plaſtiſchen Darſtellungen des Hercules, deren Reichthum wie geſagt faſt alle Situationen ſeines Lebens umfaſst, ſind beſonders folgende zwei Kunſtwerke als die berühmteſten hervorzuheben, die wir, da weder die Künſtler, welche ſie geſchaffen, noch die Zeit derſelben bekannt iſt, am füglichſten hier anreihen mögen. Wir beginnen mit der herrlichen zu Pompeji gefundenen Bronzegruppe im Muſeum zu Palermo:

Hercules und die Hirſchkuh **),

welche wohl für die Krone aller ähnlichen antiken Bronzewerke gelten darf. Die windſchnelle Hindin iſt ſoeben vor ihrem Verfolger zuſammengeſtürzt und der Held, der das Thier niedergejagt hat, drückt es mit dem linken Knie zu Boden, während er mit den gewaltigen Händen die beiden Geweihe erfaſſend, ihm Kopf und Hals gewaltſam nach der rechten Seite aufwärts biegt. In der Lage des auf der linken Hüftſeite liegenden Leibes iſt das völlig Ueberwältigte, gänzlich Wiederſtandsloſe des Thieres vortrefflich ausgeſprochen. Der linke Hinterlauf derjenigen Seite, auf der die Laſt des niedergeworfenen Körpers ruht, ſtreckt ſich lang zurück am Boden hin; der rechte zuckt zuſammengebogen in der Luft gegen den Leib auf. Dagegen iſt in der Bewegung der Vorderläufe noch gleichſam das ſchwache Nachzucken des letzten Sprunges ſichtbar, bei dem der Gewaltige

*) Bernini ſetzte nur ein Werk, den »Pasquino« dem Torſo gleich und der treffliche amerikaniſche Bildhauer William Story (roba di Roma I, S. 280) ſpricht ſogar die Vermuthung aus, »daſs beide Werke wahrſcheinlich von einem und demſelben Meiſter, jedenfalls aus ein und derſelben Schule herrühren.« Vgl. Ein Jahr in Italien V, S. 108 ff. Gſ. W. XV.

**) Vgl. über die farbige Behandlung des Erzes Torſo I, S. 618, Anmerkung **).

das Thier erhaſchte, in deſſen Augen und Geſichtsausdruck der Schmerz und die Todesangſt ſich rührend wiederſpiegeln. Nicht minder vortrefflich iſt die Geſtalt des Hercules. In ihr ſehen wir die höchſte Stärke, die unwiderſtehliche Kraft des Heroenleibes als federkräftige Gewandtheit erſcheinend. Es iſt der letzte Sprung des nimmer ermüdenden Läufers, mit welchem er das flüchtigſte der Thiere des Waldes erhaſcht hat. Der rechte Fuſs ſtreckt ſich frei und kräftig zurück, während das linke Knie, zwiſchen Rücken und rechtes Hüftblatt des Hirſches geſtemmt, das Thier regungslos gegen den Boden drückt. In der Bildung des letzteren zeigt ſich der wunderbare Naturſinn der Alten auch dadurch, daſs die Läufe des Thieres, gegen den Leib und Hals gehalten, faſt zu ſchwach erſcheinen, weil beide, Leib und Hals, von Anſtrengung und Todesangſt des ſchwerathmenden Thieres über ihr gewöhnliches Maſs aufgetrieben ſind und die gewaltſame Lage der am Haupte zurückgebogenen und hinten feſt an den Boden gedrückten Hindin dieſen Ausdruck übermäſsiger Anſchwellung noch verſtärkt. Obſchon die ganze Gruppe wenig über zwei Fuſs hoch iſt, ſo erſcheint doch dieſer Hercules in höchſter Elaſticität der Bewegung ſo wahrhaft »herculiſch«, wie es der koloſſale Farneſiſche nur immer ſein kann; und hier lernt man begreifen, wie der Eindruck des Koloſſalen gerade in Bildungen weit unter Lebensgröſse beſſer erreicht werden kann, als in ſolchen, die das gewöhnliche Maſs nicht ſehr bedeutend überſteigen, während die wirkliche Lebensgröſse ihrerſeits die Begriffe und die Wirkung des Koloſſalen aufhebt. Das Werk ſelbſt diente in Pompeji als Verzierung eines Springbrunnens, deſſen Strahl dem geöffneten Munde der Hirſchkuh entſtrömte *).

Wir übergehen die durch Kunſtwerth weniger ausgezeichneten Gruppen, welche den Hercules am Spinnrocken

*) Vgl. Ein Jahr in Italien II, S. 612. Gſ. W. XII.

bei der ſchönen Königin Omphale darſtellen, um uns ſchliefslich der ſchönen Gruppe

Hercules mit dem Telephos auf dem Arm

zuzuwenden, welche jetzt die Rotonda der vaticaniſchen Sammlung ſchmückt. Die Gruppe iſt etwa ſieben Fuſs hoch, der Marmor griechiſch. Das Kind, welches der Heros auf ſeinem linken Arme hält, iſt ſein Söhnchen Telephos, ihm heimlich geboren von einer prieſterlichen Jungfrau, der Königstochter Auge in Arkadien. Man hatte es ausgeſetzt in der Wildniſs, den Zorn der Göttin Pallas zu ſühnen; aber eine Hirſchkuh — ſie kauert zu den Füſsen des Hercules und das Kind ſieht liebevoll zu ihr herab — hatte das Verlaſſene geſäugt, bis es endlich der umherſchweifende Heros auf einem ſeiner Züge wiederfand und mit ſich nahm. Dieſe Situation, welche die alte Kunſt mit Vorliebe darſtellte und die wir auch in einem der anmuthigſten Wandbilder von Herculaneum wiederfinden, zeigt uns in unſerer Gruppe den Hercules als liebevollen Vater, der mit rührender Zärtlichkeit niederblickt auf das kleine Geſchöpf, dem die Löwenhaut zum Polſter dient. Den Kopf des Heros hielt ſchon Winckelmann für den »unwiderſprechlich ſchönſten« aller antiken Herculesköpfe und die Ausarbeitung der Haare, die fleifsig ausgebohrt und unterhöhlt ſind, verglich er mit der am Haupte des Vaticaniſchen Apoll. Dagegen ſind die kräftigen Formen des Leibes von minder eleganter Ausführung und das Ganze läſst auf einen Meiſter des erſten Jahrhunderts der römiſchen Kaiſerzeit ſchlieſsen. Es fehlt nicht an einzelnen Wiederholungen dieſer Gruppe, die ſicherlich einem berühmten Originalwerke vielfach nachgebildet worden iſt und deren meiſterhafte Schilderung bei Visconti*) ſelbſt ein Kunſtwerk heifsen darf.

*) Visconti *opere varie* I, S. 135 — 140.

Doch jetzt zurück von dieſer Abſchweifung zu Lyſippus und ſeinen Schöpfungen auf dem Gebiete der hiſtoriſch monumentalen Bildkunſt, als deren Begründer dieſer groſse Genius in der Geſchichte der Plaſtik daſteht.

Lyſippus als hiſtoriſcher Portraitkünſtler.

Lyſippus galt im Alterthume als der unerreichte Meiſter des plaſtiſchen Portraits. Wir haben in dieſer Beziehung ſeiner ſchon früher gedacht und die uns bekannten Hauptwerke in jener ideellen Gattung des Portraits aufgeführt, wo man die Abbilder berühmter Männer der Vorzeit nach der Tradition und aus der Idee ihrer Individualität zu geſtalten unternahm, wie dieſelbe im Bewuſstſein der Nachwelt lebendig war. Dieſer Gattung, zu welcher Lyſipp's Portraitſtatuen der ſieben Weiſen, des Aeſop, ja vielleicht auch die des Sokrates gehören, ſteht das reale, hiſtoriſche Portrait gegenüber, bei welchem der Künſtler die darzuſtellende Perſönlichkeit in ſichtbarer Wirklichkeit vor ſich hat. Und hier fügte es nun die Gunſt des Geſchickes, daſs eine Zeit, welche die gewaltigſte und wunderbarſte Individualität des ganzen Alterthums hervorbrachte, zugleich dem gröſsten Portraitkünſtler aller Zeiten die Aufgabe ſtellen durfte, die vergängliche Erſcheinung des Heldenkönigs für Mit- und Nachwelt bis auf unſere Tage in ewiger Dauer feſtzuhalten.

Lyſippus muſs früh am macedoniſchen Königshofe gelebt haben; denn Plinius erzählt uns, der Künſtler habe Alexander »in vielen Werken von der erſten Knabenzeit« an dargeſtellt. Soviel andere Meiſter ſeiner Kunſt ſich auch an dem Portrait des Welteroberers verſuchen mochten — keinem gelang es, den Lyſipp in Lebendigkeit, Gröſse und idealer Wahrheit der Auffaſſung zu erreichen. Wir haben noch die Beſchreibung Plutarch's, die einzige ausführliche, welche uns über irgend ein Portraitkunſtwerk des Alterthums erhalten iſt. In Lyſipp's Darſtellung Alexander's war, wie Plutarch

ſagt, das Haupt ein wenig nach der linken Seite geneigt — eine dem Alexander eigenthümliche Haltung — und der Blick nach aufwärts gerichtet. Darum ſetzte ein ſpäterer griechiſcher Dichter als Inſchrift auf die Baſis einer Alexanderſtatue des Künſtlers die Verſe:

»Sprechen wollte, ſo ſchien es, dies Erzbild, blickend zum Zeus auf:
»Mein iſt der Erdball, Zeus, habe du deinen Olymp.«

»Lyſippus allein,« fährt Plutarch fort, »verſtand es, im Erzbilde den Charakter Alexander's auszudrücken und mit der Geſtalt auch ſeine groſsen Eigenſchaften hervorzuheben; die übrigen Künſtler, indem ſie die Beugung des Nackens, das Schwärmeriſche des feuchten Blickes nachzubilden ſtrebten, vergaſsen darüber das Mannhafte, Löwenähnliche ſeines Weſens.« Dies Letztere bewundert an dem Alexanderbilde Lyſipp's der griechiſche Dichter Poſidippus in ſeinem Epigramme:

»Sikyons Künſtler, ſo muthig an Geiſt als an Händen, Lyſippus,
»Krieg'riſcher Bildner! fürwahr, Flammen entſprühen dem Erz,
»Dem die Geſtalt Alexander's du gabſt. Jetzt tadelt die Perſer
»Niemand! Stieren verzeih', wenn vor dem Löwen ſie flieh'n.«

Apelles hatte ſeinen Alexander mit dem Blitze in der Hand gemalt. Lyſippus verwarf dieſe hyperboliſche Darſtellung als eine geiſtloſe Schmeichelei. Er gab ſeiner Alexanderſtatue den Speer in die Hand und er rühmte ſich deſſen gegen Apelles mit den Worten: der Ruhm des groſsen Kriegshelden allein, nicht die ſchmeichleriſche Vergötterung werde als der wahrhafte unvergänglich ſein. In dieſem Zuge ſpricht ſich der edle Realismus des groſsen Meiſters und ſeine althelleniſche Sinnesart auf eine charakteriſtiſche Weiſe aus. Er dachte den königlichen Helden am beſten dadurch zu ehren, daſs er ihn ikoniſch darſtellte, wie die Hellenen einen olympiſchen Sieger, der dreimal geſiegt, durch eine ſolche treue Portraitdarſtellung auszuzeichnen meinten. Des groſsen Künſtlers edler Sinn verſchmähete überhaupt jene ver-

götternde Darſtellung ſeines Helden, die bald nach ihm überhand nahm, ja die denſelben ſchon bei ſeinem Leben bald als Zeus Ammon, bald als Hercules mit Löwenhaut und Keule portraitirte. Wir wiſſen nicht, wie oft Lyſippus ſein Hauptbild Alexander's wiederholt oder deſſen Wiederholung durch ſeine Schüler geleitet haben mag; aber es iſt mehr als wahrſcheinlich, daſs ſchon zu ſeiner Zeit zahlreiche Copien theils für macedoniſche und griechiſche, theils für aſiatiſche, zumal für die von Alexander neu erbauten Städte*) verfertigt wurden. Das Original jenes Hauptbildes wanderte ſpäter nach Rom, wo Nero, der es vorzugsweiſe bewunderte, die Bronze vergolden, aber ſpäter, da ſich zeigte, daſs die Schönheit des Werkes durch dieſe Geſchmackloſigkeit gelitten hatte, das Gold wieder abnehmen lieſs**). Plinius ſah die Statue noch mit den Spuren dieſer Barbarei.

Nur zwei Portraitſtatuen Alexander's von der Hand des Lyſippus werden auſserdem noch ausdrücklich von den Alten erwähnt; aber beide waren Theile gröſserer Gruppen, mit deren Ausführung den Künſtler ſein königlicher Freund beauftragte. Die erſte dieſer Gruppen war dem Andenken der fünfundzwanzig oder mehr macedoniſchen Reiter geweiht, welche in der erſten gefahrvollen Perſerſchlacht am Granicus an Alexander's Seite den Heldentod geſtorben waren. Dieſe Schlacht war Alexander's erſte ſiegreiche Waffenthat wider die Barbaren und er ſuchte den Ruhm derſelben und dadurch die Begeiſterung für ſein Unternehmen durch ganz Hellas auf alle Weiſe zu verbreiten. Die Schilde der gefallenen feindlichen Führer ſchickte er nach Athen und andere griechiſche Städten »als Sieges-

*) So ſtand noch im dritten Jahrhundert unſerer Zeitrechnung Alexander's eherne Bildſäule in der Stadt Alexandria, welche Alexander unweit des Schlachtfeldes von Iſſus zum Andenken an den entſcheidenden Sieg über den Darius gegründet hatte. Herodian III, 4.

**) Vielleicht bezieht ſich übrigens dieſe Notiz auf den Helios auf einen Viergeſpann, welchen Lyſippus für die Rhodier arbeitete.

beute Alexander's und der Hellenen auſser den Spartanern, gewonnen von den Barbaren Aſiens.« Das Gedächtniſs aber ſeiner eigenen gefallenen Edlen, — es waren Reiter aus der erleſenen Schaar, »des Königs Freunde« geheiſsen, — lieſs er durch die Kunſt des Lyſippus in portraitgetreuen Darſtellungen durch eine groſse Kampfgruppe in Erz verewigen, der auch ſein eigenes Bildniſs nicht fehlte. Leider wiſſen wir nichts von der Compoſition dieſes groſsen Werkes, das Plinius nur mit den Worten *turma Alexandri*, d. h. die Reiterſchaar Alexander's, bezeichnet. Alexander lieſs es zu Dium in Macedonien aufſtellen. Da aber alle alten Schriftſteller einſtimmig berichten, daſs die ſämmtlichen Statuen von höchſter Portraittreue geweſen, ſo ſcheint es unzweifelhaft, daſs Lyſippus ſich während der Schlacht am Granicus in Alexander's Lager befand. Bei der Ausführung mochte ihm die Kunſt ſeines Bruders Lyſiſtratus zu Hülfe kommen, der die Erfindung gemacht hatte, die Geſichtszüge über der Natur in Gyps abzuformen*). Sein Werk ſtand bis zum Jahre 148 vor Chr. in jener macedoniſchen Stadt. Als aber Macedonien römiſche Provinz geworden war, lieſs der römiſche Prätor Metellus Macedonicus daſſelbe nach Rom ſchaffen, wo dieſe gewaltige Reitergruppe noch zu Kaiſer Tiber's Zeit, wie Vellejus Paterculus erzählt, die herrlichſte Zierde eines öffentlichen Platzes am Porticus der Octavia bildete.

Eine zweite Gruppe mit dem Portraitbilde Alexander's war ein koloſſales Jagdſtück. Alexander liebte die Jagd leidenſchaftlich und ſetzte ſich dabei oft der höchſten Gefahr aus. Als er einſt einen gewaltigen Löwen mit Lebensgefahr erlegt hatte, rief ihm der anweſende ſpartaniſche Geſandte zu: »Wohl ziemt dir's, König, mit dem Löwen zu kämpfen um ſein Königreich!« Zum Gedächtniſs dieſer lebensgefährlichen Jagd, bei welcher Alexander nur durch die Entſchloſſen-

*) Vergl. Torſo I, S. 561.

heit des Krateros, eines ſeiner Generale, gerettet worden war, trug der letztere dem Lyſippus auf, die ganze Scene in einem groſsen Kunſtwerke zu verewigen, das den König und ſeine Jagdhunde im Kampfe mit dem Löwen und den Krateros im Momente des helfenden Heraneilens darſtellte. Das Werk, an welchem nach Plutarch einige Figuren von Leochares herrührten, ward als Weihegeſchenk zu Delphi aufgerichtet.

Erhaltene Alexanderbilder.

Alexander's Portrait war das bekannteſte im ganzen Alterthume, die Zahl ſeiner Bildniſſe im eigentlichſten Sinne des Wortes unermeſslich. Apelles allein hatte ihn, wie Plinius ſagt, unzählige Mal gemalt. Nationaleitelkeit, Schmeichelei und Begeiſterung, Furcht und Dankbarkeit, Kunſt- und Ruhmliebe, zuletzt Curioſität und ſogar Aberglaube — Alles vereinte ſich, die Anzahl der Bildniſſe des Heldenkönigs ins Unendliche zu ſteigern. Seine Statuen ſtanden in eigenen und fremden Tempeln in der ganzen civiliſirten Welt; ſah doch Cäſar eine ſolche im Tempel des Hercules zu Gades, dem heutigen Cadix, das für die Alten »am Ende der Welt« lag. Im dritten Jahrhunderte nach Chriſto hatte ſich ein förmlicher Cultus des Alexander gebildet. Der wüſte Kaiſer Caracalla lieſs Alexander's Bildniſſe in Farben, Marmor und Metall in allen Städten des römiſchen Reiches aufrichten und füllte, wie Herodian erzählt, »ganz Rom bis auf das Capitol und die Tempel mit den Bildſäulen und Portraitgemälden des groſsen Eroberers an.« Dieſer Affe des macedoniſchen Helden lieſs ſogar Bildniſſe malen, welche im Doppelgeſicht ſein Antlitz mit dem Alexander's janusartig verbunden zeigten. Ganze Familien, wie die der Macriner zu Rom, trugen das Bildniſs Alexander's als ihres beſonderen Schutzheros in Ringen, Medaillons und aller Art von Schmuck, die Frauen ſogar in Stickereien der

Gewänder und koſtbare Trinkgefäſse aus Bernſtein und edlen Metallen ſah man geſchmückt mit dem Portrait des Welteroberers und ſeiner Thaten *)

Wir können daher ſicher ſein, daſs wir auch heute noch das treue Portrait Alexander's beſitzen, obgleich von dem ungeheuren Reichthum an Statuen des Helden uns nur eine oder zwei erhalten ſind; denn bei groſsen Männern breitet die Zeit nur um ſo mehr die allgemeine Kenntniſs ihrer Züge aus, je gröſser die Kunſtvollendung war, welche ſie bei Lebzeiten umgab. Ein heutiger Maler, dem der Auftrag würde, einen Leo X., Karl V. oder Heinrich IV. zu malen, würde die Züge dieſer Männer eben ſo getreu darſtellen, als wenn er ihr Zeitgenoſſe wäre.

Lyſippus' Hauptſtatue Alexander's mit der Lanze iſt uns wahrſcheinlich in einer Marmorcopie des Louvre erhalten, welche man von ihrem Fundorte unter den Ruinen des ſchon zu Horazens Zeit ſehr heruntergekommenen Städtchens Gabii, einige Meilen von Rom,

die Gabiniſche Alexanderſtatue **)

genannt hat. Sie iſt etwas unter Lebensgröſse, aus griechiſchem Marmor, der Held ganz nackt, auf dem Haupte den Helm. Der ſtützende Harniſch zur Seite iſt erſt bei der Copie nach einem Erzoriginal hinzugeſetzt; Arme und unterer Theil der Füſse ſind neu. Die Haltung des Hauptes iſt die oben beſchriebene und das Ganze ſehr wahrſcheinlich eine Arbeit aus der Zeit des Caracalla, der die Errichtung ſolcher Statuen ſeines Abgottes, wie wir ſahen, ſelbſt der kleinſten Landſtadt nicht erlieſs. Eine andere Statue, welche Winckelmann, zu deſſen Zeit die Gabiniſche noch nicht entdeckt war, ſogar für die einzig ächte Marmorſtatue Alexander's hielt, iſt

*) Casp. Barth adverſaria zu Statius' Werken II, S. 403 — 404.

**) Müller-Wieſeler I, 40, 168. Overbeck Fig. 90a. Lübke Fig. 127.

die Rondaniniſche Alexanderſtatue*),

welche ſich jetzt in der Münchener Glyptothek befindet. Sie iſt über lebensgroſs (ſechs Fuſs drei Zoll), aus pariſchem Marmor und von ganz vortrefflicher Arbeit reinſten griechiſchen Stiles. Der Held iſt gleichfalls nackt dargeſtellt in dem Alter der erſten Jugendblüthe, daher die Züge des Angeſichtes jugendlicher erſcheinen als in den beiden berühmten, bald näher zu betrachtenden Alexanderköpfen des Louvre und Capitol. Das eigenthümlich über der Stirn aufſteigende Haargelock iſt noch nicht umgeben von dem Purpurdiademe, das Alexander annahm, nachdem er den Darius überwunden hatte. Aber nicht nur dies Haupt, ſondern auch der ganze Körper erſcheint als treue, ikoniſche Darſtellung und das Ganze iſt ſehr wahrſcheinlich eine Copie einer jener zahlreichen, alle Altersſtufen und die verſchiedenſten Situationen umfaſſenden Portraitſtatuen, in welchen Lyſippus den Helden »von dem erſten Knabenalter an« abgebildet hatte. Der ſtarke Hals, die breite Bruſt und der fleiſchige Körper der gedrungenen Geſtalt ſtehen eben dieſer Portraittreue wegen nicht in vollkommen ſchönem Verhältniſſe zu den etwas kurzen Beinen, — eine Bemerkung, welche bei der bald zu erwähnenden kleinen Herculaniſchen Bronzeſtatue wiederkehrt. Die Reſtaurationen, das rechte Bein, beide Arme und der linke Fuſs ſind von Thorwaldſen. Aber wie jetzt die Statue daſteht, iſt ſie dennoch dem Motive nach ſchwerlich richtig reſtaurirt. Das Original war wahrſcheinlich ein Alexander, im Begriff ſich die Beinſchienen anzulegen. Auf dieſes Motiv des Sich-Rüſtens deutet auch der Harniſch und die auf demſelben liegende Chlamys an der linken Seite. Der Kopf, welcher nie von der Statue getrennt geweſen, iſt ſo vortrefflich erhalten, daſs ſelbſt die Naſe unverſehrt geblieben

*) Müller-Wieſeler I, 40, 169.

iſt, ein Glück, das nur ſehr wenige Antiken gehabt haben; auch die Hautoberfläche iſt völlig wohl erhalten. — Entſchieden nach einem Lyſippiſchen Vorbilde iſt aber die kleine

Herculaniſche Reiterſtatuette*)

von Bronze, im Muſeo Nazionale zu Neapel. Es iſt ein kämpfender Alexander in voller Rüſtung, auf ſeinem Schlachtroſſe Bukephalos geſchwungenen Schwertes daherjagend, und das Jugendliche des Geſichtes und der Geſtalt macht Visconti's Vermuthung nur noch wahrſcheinlicher, daſs dieſe Statuette eine Copie ſei nach der Lyſippiſchen Darſtellung in jener groſsen Reiterkampfgruppe von Dium, welche ſpäter nach Rom entführt wurde. Darauf deutet auch der fehlende Helm; denn nach Arrhian's Erzählung war in der That dem Alexander in jenem wilden Reiterkampfe am Granicus, bei dem die Tapferkeit ſeines getreuen Klitos ihm das Leben rettete, der Helm vom Haupte gehauen worden und wir wiſſen, daſs Lyſippus alle ſolche Züge der Wirklichkeit zu ſeiner groſsen Kampfgruppe benutzte, wie denn auch das bisher unerklärte Ruder, welches dem Roſſe als Stütze gegeben iſt, auf die Localität, den Granicusfluſs, zu deuten ſcheint, in welchen Alexander an der Spitze ſeiner Reiter hineinſprengend gedacht iſt. Aber auch abgeſehen davon mochte ihn die Einſicht beſtimmen, daſs ein ſchöner Kopf nur unbedeckt imponiren und nur die freie Stirn den ganzen Adel angeborener Hoheit zeigen kann. Der Arbeit nach gehört dieſe kleine Statuette in eine ältere und beſſere Zeit als ſelbſt die Rondaniniſche Statue. Das Roſs ſpringt mit hochgehobenen Vorderfüſsen an, wodurch in dem koloſſalen Originalbilde der gebeugte Kopf dem Beſchauer freier entgegentrat. Des Reiters Oberkörper erſcheint von vorn,

*) Müller-Wieſeler I, 40, 170. Overbeck Fig. 90b.

während der Bukephalos von der Seite geſehen wird. Bei den Pferden aber iſt bekanntlich nur die Seitenanſicht in allen Theilen ſchön, die allein die Schwingung des Halſes, den behenden Bau der Füſse, die Kraft der Hinterſchenkel und das Kecke im Tragen des Schweifes zugleich zur Anſchauung bringt. Die Figur des Reiters iſt ganz gewaffnet bis auf das Haupt, deſſen ſchönen Lockenwurf nur ein Stirnband zügelt. Züge und Ausdruck Alexander's zeigen die entſchiedenſte Aehnlichkeit mit dem Alexanderkopfe des berühmten Pompejaniſchen Moſaikgemäldes der Alexanderſchlacht*), das bekanntlich den Helden gleichfalls im Momente höchſter kriegeriſcher Action darſtellt. Wie wir aus dem eben beſchriebenen Kunſtwerke ſehen, ſtrebte Lyſippus in demſelben, ganz wie der Künſtler der Dioskuren von Monte Cavallo, das Momentane der heftigen Bewegung ſeines Helden mit dem Monumentalen zu vereinigen, das in der Natur plötzlich Vorübergehende in ſeinem Gebilde zu feſſeln.

Dieſe drei Statuen ſind ſo ziemlich die einzigen, welche uns von der unermeſslichen Menge ihres Gleichen übrig geblieben ſind. Denn was ſonſt an Standbildern des Alexander in Muſeen vorkommt, iſt meiſtens unächt oder zweifelhaft. Dagegen ſind uns an ächten Köpfen Alexander's einige Meiſterwerke erhalten, nach denen zum Theil die eben beſchriebenen Statuen erſt als Portraitbilder Alexander's erkannt ſind. Unter dieſen iſt die vorzüglichſte, auch durch eine griechiſche Inſchrift ausdrücklich beglaubigte,

die Büſte des Louvre,**)

aus pentelikſchem Marmor, gefunden in den Ruinen zu Tivoli. Winckelmann's Freund Mengs, der ſie ausgraben ſah, hielt

*) Müller-Wieſeler I, 55, 273.

**) Müller-Wieſeler I, 39, 158. Overbeck Fig. 89a. Lübke Fig. 125.

ſie für eine Arbeit aus der Zeit des Lyſippus; Visconti dagegen hält ſie für eine Copie nach einem Lyſippiſchen Erzoriginal und ſetzt ſie in das letzte Jahrhundert der römiſchen Republik. An dieſem Werke können wir, wie an keinem anderen, die ausgeprägten Portraitzüge und charakteriſtiſchen Eigenſchaften des Alexanderkopfes ſtudiren; denn hier hat der Künſtler mit genaueſter Treue und feinſtem Gefühle, alles Beiweſen bei Seite laſſend, auf den höchſten Ausdruck ſprechender Wahrheit der Phyſiognomie gearbeitet. Wir finden hier zunächſt jene Zeusartige Aufträubung der Stirnlocken, wie ſie unter den antiken Portraits die Pompejusköpfe und bei den neueren die Köpfe von Rauch und Liszt zeigen. Auch fehlt nicht die ſchon erwähnte charakteriſtiſche Neigung des Halſes und Hauptes nach der linken Seite gegen die Schulter hin, in Folge deren der Maſtoideus genannte Muskel ſtark hervortritt: das Diadem fehlt. In der Geſammtphyſiognomie iſt es unmöglich jenen Ausdruck des »Löwenartigen« zu verkennen, das die Alten der Erſcheinung Alexander's beilegen. Die energiſche Gewaltigkeit des Charakters drückt ſich aus in dem kräftig hervortretenden Kinn, das ſchon Ariſtoteles als ſolches Kennzeichen deutete. Trotz aller Schönheit hatte Alexander's Phyſiognomie etwas Schreckliches. Seine Augen, deren lebhafte Bewegung dem Feuer der Seele entſprach, waren leuchtend wie Kryſtall und ihr Blick ſchwer zu ertragen. Dies Offene, Leuchtende, Durchdringende hat ſelbſt in dieſer Marmorcopie ſeinen Ausdruck gefunden, während es der Meiſter des Erzoriginals durch die Conturen, durch die Höhlung gewiſſer Partien und durch die Zuthat eines glänzenden Materials an der Stelle der Augäpfel ſicher noch auf einen viel höheren Grad geſteigert hatte.

Im Gegenſatze zu der unverkennbaren Naturtreue dieſer Büſte iſt der berühmte marmorne

Alexanderkopf des Capitols*)

die höchſtmögliche Steigerung der Idealportraitbildung des Helden, wie ſie nur dem Genie eines Lyſippus gelingen konnte. Denn es unterliegt wohl keinem Zweifel, daſs wir auch in dieſem Werke die Copie eines Lyſippiſchen Bronzeoriginals beſitzen, eine Copie, bei der trotz der ſehr ſchönen Arbeit des Bildhauers doch die Ausführung weit zurückſteht hinter der Gröſse, Freiheit und Geiſtesfülle der urſprünglichen Auffaſſung, — ein Mangel, der bekanntlich immer die Copie eines Meiſterwerkes als ſolche kenntlich macht. Die im Marmor angedeuteten Augenbrauen und die Vertiefung der Augenſterne deuten gleichfalls auf ein Bronzeoriginal. Die Begeiſterung, welche die individuellen und doch bis zur höchſten Idealität geſteigerten Züge des Antlitzes belebt, läſst uns ahnen, daſs der Künſtler hier den romantiſchen Helden darſtellen wollte, der ein zweiter Dionyſos in ſchwärmeriſcher Kühnheit den mythiſchen Zug des Gottes nach dem fernen Mährchenlande Indien zu erneuern ſchien. Ein bacchantiſches Ungeſtüm liegt auch in dem wild wallenden Haare, durch welches der Künſtler den Moment einer lebhaften, raſchen Bewegung des Hauptes von der rechten nach der linken Seite darſtellen wollte. Darum gab er den Haarlocken die Richtung, als flögen ſie, der Bewegung des Kopfes folgend, auf der linken Seite vorwärts gegen das Geſicht hin, auf der rechten aber rückwärts von demſelben hinweg. Es iſt dies eines der ſchönſten Beiſpiele von der geſchickten Benutzung des Haares zum Ausdrucke der Bewegung des Hauptes; und wir wiſſen aus Plinius, daſs gerade Lyſippus vorzugsweiſe auf die Behandlung des Haares Sorgfalt verwandte.

---

*) Müller-Wiefeler I, 39, 159. Overbeck Fig. 89b. Lübke Fig. 126.

Zu den Räthſeln der alten Kunſt gehört endlich der ſogenannte

Kopf des ſterbenden Alexander *)

in der Galerie zu Florenz. Aber dies Räthſel iſt nicht unauflöslich. Ich möchte es für ein Zeugniſs der höchſten Liebe und Begeiſterung des ſchmerzerfüllten Künſtlers am Sterbelager ſeines königlichen Freundes und Beſchützers halten. Selbſt Feuerbach, der die herkömmliche Deutung aus dem Grunde bezweifelt, weil wohl nie ein griechiſcher Künſtler irgend ein Idealportrait mit dem Ausdrucke des ſchmerzhaften Todes dargeſtellt habe, muſs doch die Aehnlichkeit zugeben. Und ſie iſt in der That ſo ſprechend, daſs von dieſer Seite kein Zweifel möglich ſcheint. Dieſer Kopf trägt ſo gewiſs die Züge des Alexander, der in dem Capitoliniſchen Haupte vor uns ſteht, als er an Groſsartigkeit und Adel der Auffaſſung ſelbſt den Laokoonkopf weit übertrifft, an den man auf den erſten Blick gleichfalls erinnert wird. Und wäre es denn in der That ein der griechiſchen Kunſt ſo unwürdiger Gedanke, daſs der Günſtling, der Begleiter, der Freund des Welteroberers, der Künſtler, der ein halbes Leben lang den Helden durch ſeine Werke verherrlichen durfte, daſs ein Lyſippus, voll groſsen hiſtoriſchen Sinnes, der vor allen Anderen als der Künſtler des idealen Portraits in der Kunſtgeſchichte daſteht, tief erſchüttert wie die ganze gleichzeitige Welt von dem jähen Todesgeſchicke des jugendlichen Heros inmitten ſeiner ſtolzen Siegeslaufbahn, den Wunſch gehegt hätte, dies Scheiden des macedoniſchen Achilles aus dem Leben durch ſeine Kunſt in einem ſo tief tragiſchen Abbilde zu verklären? daſs er ſeinen eigenen und des ganzen Volkes und Heeres Schmerz über den kaum für möglich gehaltenen Tod des vergötterten Herrſchers in dieſem plaſtiſchen Klagegeſange auszuſprechen ſuchte?

*) Müller-Wieſeler I, 39, 160. Lübke Fig. 137.

Und wie iſt es dem Künſtler gelungen! So, daſs noch nach Jahrtauſenden ſeine Abſicht jedem Unbefangenen verſtändlich zu Herzen ſpricht.

Der Kopf, aus griechiſchem Marmor, über Lebensgröſse, in Haltung und Ausdruck, wie bemerkt, an Laokoon erinnernd, zeigt, wie dieſer den Ausdruck höchſten Schmerzes und Leidens, aber in einem ungleich höheren und edleren Sinne. Der Alles vermocht und überwältigt hat, iſt jetzt überwältigt von dem Schmerze der Endlichkeit und Ohnmacht, von dem Schmerze, der dieſer ganzen Natur fremd, ſich in ſie hineingeſchlichen hat und ſie umſchnürt hält mit ſeinen mörderiſchen Schlangenringeln zum Nichtmehrlaſſen. Es iſt der Heros, aus deſſen verſunkenem Löwenblicke noch der Blitz von hundert Siegerſchlachten emporlodert, deſſen unbeugſamer Muth noch einmal aufflammt aus dem tiefen, groſsen Auge, das einſt die Welt faſste; deſſen Energie noch ſich ausprägt unter der unerſchrockenen Stirn, die feſt ſteht, während die Oberlippe bereits das Zucken des Todes verſpüren läſst. Dem Sterben des Jünglinges am Tage vor der Hochzeit mit der Theuererworbenen verglich Heinſe dieſes Bild. Aber es iſt mehr als das, es iſt der ungeheure, letzte Schmerzensruf des weltbezwingenden, weltumgeſtaltenden Genies, das, vorzeitig hinweggeriſſen von der Vollendung ſeines Lebenswerkes, das Chaos einbrechen ſieht über die begonnene Schöpfung, wie es in der Wirklichkeit einbrach über das Weltreich des macedoniſchen Helden.

Kaum läſst ſich ſagen, welcher Zeit das Werk angehöre: ob es Copie ſei nach einem Erzoriginale des Meiſters, ob Ausführung eines Schülers nach einem Modelle des Letzteren. Gewiſs iſt nur, daſs die Geſammtauffaſſung ſo vollkommen übereinſtimmt mit dem Alexanderidealportrait Lyſipp's, als es bei einem ſo veränderten Motive überhaupt möglich iſt. Ueber die Vollendung der Arbeit iſt nur eine Stimme. »Die Formen ſind über allen Begriff weich, flieſsend, groſsartig, die techniſche Behandlung ganz vollkommen.« Das Werk

iſt darauf berechnet, hauptſächlich von der linken Seite des Geſichtes geſehen zu werden und dieſe Seite iſt auch vorzüglich wohl erhalten. Die Ergänzungen an Augen, Lippen, Naſe und Haar ſind von einem guten Künſtler und dennoch weit unter der Arbeit des alten Meiſters. Daſs dieſer letztere die Todtenmaske Alexander's benutzt haben wird, dafür ſpricht der mehrerwähnte Umſtand, daſs gerade damals durch Lyſipp's Bruder die Abformung des Geſichtes über der Natur in Gyps aufkam.

Es läſst ſich erwarten, daſs auch die groſsen Kriegshelden Alexander's durch den berühmten Meiſter verewigt zu werden wünſchten. Für Lyſippus war das eine gewiſs willkommene Aufgabe; denn dieſe Marſchälle Alexander's gehörten auch an körperlicher Schönheit, wie ein alter Schriftſteller bemerkt, zu den Auserwählten der damaligen Menſchheit. »So groſs,« ſagt der römiſche Geſchichtſchreiber Trogus Pompejus, »war bei allen die Schönheit der Geſtalt und der Adel der Leibesbildung, vereint mit höchſter Körper- und Geiſteskraft, daſs man hätte glauben können, ſie ſeien nicht aus einem Volke, ſondern aus dem ganzen Erdkreiſe von ihrem Herren und Meiſter auserleſen.« Die Portraitſtatue des Krateros iſt bereits erwähnt und von Hephäſtion, Alexander's geliebteſtem Genoſſen, ſah noch Plinius eine Erzbildſäule, welche römiſche Ignoranz, wie er erzählt, dem Polyklet zuſchrieb, obſchon dieſer beinahe ein Jahrhundert vor Alexander's Zeit gelebt hatte. Auch von dem nachmaligen Könige Seleucus ſtand eine Bildniſsſtatue zu Rom, als deren Verfertiger eine griechiſche Inſchrift den Lyſippus bezeichnete. Doch iſt uns von keinem einzigen der gewaltigen Heeresfürſten Alexander's ein plaſtiſches Bildniſs erhalten. Nur von dem Lagiden Ptolemäos, dem bei der Theilung des macedoniſchen Weltreiches

Aegypten zufiel und von ſeiner Gemahlin Berenike giebt es zwei ſehr ſchöne zu Herculaneum gefundene Bronzebüſten *), die uns ein treues Bild geben von der gefeierten Schönheit beider fürſtlichen Perſonen. Dieſe Schönheit ſcheint erblich geweſen zu ſein in dem Geſchlechte; denn auch die beiden berühmten Cameen mit den Köpfen des zweiten Ptolemäers und ſeiner Gattin Arſinoë in den Sammlungen von Petersburg und Wien **) zeigen uns den Adel ſchönſter Menſchenbildung.

Auch das Uebermaſs des Koloſſalen, das bald nach Lyſippus, der indeſſen gleichfalls einen vierzig Ellen hohen Jupiter für Tarent arbeitete, in der plaſtiſchen Kunſt überhand nahm und von ſeinem Schüler Chares aus Lindos, dem Schöpfer des rhodiſchen Koloſſes, auf die höchſte Spitze getrieben wurde, begann ſchon zu Alexander's Zeit ſich hervorzudrängen. Es konnte nicht fehlen, daſs die Koloſſalität ſeiner Unternehmungen die Phantaſie mancher bildenden Künſtler mit eben ſo maſsloſen Entwürfen erfüllte. Ein ſolcher war jener Staſikrates oder, wie Andere ihn nennen, Dinokrates, der Erbauer Alexandria's und Hauptarchitekt des Welteroberers, ein Künſtler, der, wie Plutarch ſagt, »nicht das Gefällige und Anmuthige darſtellen wollte, ſondern ſeine Sinne und ſeine Pläne immer nur auf das Groſse und Gewaltige geſtellt hatte, zu deſſen Ausführung es königlicher Mittel bedurfte.« Dieſer begab ſich, ſo erzählt Plutarch weiter, zum Alexander und tadelte die Künſtler, welche den König bisher in Farben, Erz und Stein darzuſtellen verſucht hätten. Solche Bildchen, die gekauft, geſtohlen oder eingeſchmolzen werden könnten, ſeien keine würdigen Denkmäler des Welteroberers. »Ich habe mir vorgenommen,« ſprach er, »in einer unvergänglichen und lebendigen, ewig feſtwurzelnden Materie dein Abbild unbeweglich und uner-

*) Müller-Wieſeler I, 50, 222 a. 223 a.
**) Müller-Wieſeler I, 51, 226 a. 227 a.

ſchüttert herzuſtellen. Der thrakiſche Berg Athos, da wo er am höchſten und ſichtbarſten ſich über dem Meere emporhebt, kann leicht durch die Kunſt zu einer Bildſäule umgeſtaltet werden, die Alexander's würdig, mit den Füſsen das Meer, mit dem Haupte die Wolken berührt, in der einen Hand eine volkreiche Stadt tragend, mit der linken aber einen immer flieſsenden Bergſtrom aus einer Opferſchale ins Meer gieſsend.« Alexander bewunderte zwar einen Augenblick die grandioſe Idee des kühnen Geiſtes, aber er war doch geſcheidt genug, ihm zu erwidern: er möge den Athos in Ruhe laſſen. Es ſei genug, daſs der Berg bereits das Denkmal des Uebermuthes eines einzigen Königs, des Xerxes, ſei, der ihn bekanntlich durchſtechen laſſen wollte. — Und hier darf wohl beiläufig daran erinnert werden, daſs auch Michel Angelo den Plan gefaſst hatte, einen am Ufer bei Carrara aufragenden Felſenberg in eine den Schiffern weithin ſichtbare Statue zu verwandeln *).

Lyſippus als Thierbildner.

Wenn wir aus den Andeutungen der Alten die Haupteigenthümlichkeiten der Lyſippiſchen Kunſt zuſammenſtellen und dieſelben mit den ſpärlichen Reſten ſeiner Arbeiten, wie ſie uns in Copien oder Nachbildungen erhalten ſind, vergleichen, ſo treten uns vor Allem folgende ſichere Anhaltspunkte entgegen.

Unter den früheren Künſtlern war es vornehmlich Myron, an deſſen Streben und Richtung, das phyſiſche Leben zum Ideal erhoben darzuſtellen, ſich Lyſippus anſchloſs. Wie Myron, wählte auch er die Bronze zu ſeinem ausſchlieſslichen Materiale, gefiel er ſich in Bildung edler Thiergeſtalten, wie Löwen und Pferde, bald in Jagdſcenen, Gruppen und Viergeſpannen, bald in einzelner Darſtellung. Die höchſte

*) S. Grimm Michel Angelo I, 279. II, 447.

Lebendigkeit des Ausdruckes, das »Lebenathmende, Beſeelte« ſeiner Gebilde wird von den alten Kunſtrichtern faſt mit denſelben Prädicaten wie bei ſeinem groſsen Vorgänger charakteriſirt und neben die *vivida ſigna*, die »lebensvollen Bildungen« Myron's ſtellen ſich .bei Properz die *ſigna animoſa*, die »ſeelebegabten« Schöpfungen Lyſipp's. Das berühmte, von Dichtern beſungene »ungezäumte Roſs« des Letzteren, das erſt bei der Erſtürmung Konſtantinopels durch die Kreuzfahrer (1203) zu Grunde ging, erſcheint als ein Seitenſtück zu Myron's vielgeprieſener Kuh und ſelbſt der kecke Humor in der »trunkenen Alten« des groſsen atheniſchen Künſtlers findet ſeine Entſprechung in einer ähnlichen Schöpfung des Lyſippus, deſſen »trunkene Flötenſpielerin« Plinius in dem Verzeichniſſe der bedeutendſten Werke des Künſtlers erwähnt. Auch an ihm, wie bei ſeinem Vorgänger, tritt die ſchärfſte Beobachtung und glücklichſte Auffaſſung aller Erſcheinungen der Wirklichkeit als ein Grundzug ſeiner künſtleriſchen Eigenthümlichkeit hervor. Eine Hündin, die ihre Wunden leckt, wahrſcheinlich einer gröſseren Jagdſcene entnommen, galt in Rom wegen der vollendeten Naturwahrheit für ein ſo koſtbares Werk, daſs die Tempelwächter des Heiligthums, wo es ſich befand, mit ihrem Leben für daſſelbe einſtehen muſsten.

Auch für die ideale Thierbildung fanden die griechiſchen Künſtler die ſpringenden Punkte der Auffaſſung in derſelben Quelle, welcher ſie ihre Götterideale verdankten, in Homer und ſeinen unvergänglichen Gleichniſſen, in denen uns der Löwe und Eber, der wilde Stier und das muthige Roſs in den lebendigſten Momenten ihres Charakters noch heute entgegentreten. Aus dieſer Quelle, aus der einſt Myron geſchöpft hatte, entnahm auch Lyſipp die begeiſternde Anregung zu ſeinen Thiergebilden, in denen er, wie ſein groſser Vorgänger, nach dem Worte eines römiſchen Kunſtrichters (Petronius), »den Seelen der Thiere durch ihre Körpergeſtalt Sprache verlieh.« Die herrlichen Widder in

der Sammlung zu Palermo können uns von der wahrhaft homeriſchen Hoheit der Auffaſſung des Thierlebens bei den alten Plaſtikern einen Begriff geben *).

Von Lyſippus' Meiſterſchaft als Thierbildner geben vielleicht eine annähernde Vorſtellung

die vier Roſſe der Marcuskirche zu Venedig,

welche eine alte venetianiſche Tradition dem Lyſipp zuſchreibt. Keines der alten Kunſtwerke hat ſo viele Wanderungen erlebt als dieſes herrliche bronzene Viergeſpann, das urſprünglich von einem griechiſchen Meiſter als Weihgeſchenk für Olympia oder ein anderes Heiligthum geſchaffen, zuerſt aus Griechenland nach Rom entführt, dann von Rom nach Conſtantinopel verſetzt, von dort, nach der Eroberung der Stadt durch die Lateiner, von den Venetianern als Siegestrophäe nach der Lagunenſtadt entführt wurde **), um über ein halbes Jahrtauſend ſpäter von dem Imperator des neunzehnten Jahrhunderts nach Paris geſchleppt zu werden, wo es eine Zeit lang den Triumphbogen des Tuillerienpalaſtes ſchmückte, bis nach dem Sturze Napoleons' Venedig ſein berühmteſtes Kunſtwerk zurückerhielt. In der Erzmiſchung deſſelben waltet das Kupfer vor. Die Vergoldung, von der ſich noch Spuren zeigen, ſcheint römiſche Zuthat; auch halten einige Alterthumsforſcher das Ganze überhaupt für römiſche Arbeit. Der Guſs dieſer Roſſe geſchah in zwei Formen, die der Länge nach zuſammenpaſsten, ſo daſs man nicht nöthig hatte, die Formen nach vollendetem Guſſe zu zerſchlagen. Die Striemen, mit welchen die Geſtalten über

*) Ein anderes Werk der Art iſt in dem koloſſalen Hunde erhalten, der aus Rom, zu Winckelmann's Zeit, nach England kam; ein Abguſs desſelben befindet ſich in der Mengs'ſchen Sammlung zu Dresden. Ueber die Widder zu Palermo ſ. Ein Jahr in Italien Bd. II, S. 619. Geſ. W. XII.

**) Fiorillo Geſchichte der zeichnenden Künſte II, S. 48 — 50.

und über bedeckt ſind, rühren von der Barbarei der Plünderer her, die das Gold abzuhauen verſuchten. Dieſe herrlichen Thiere waren offenbar vom Künſtler für eine hohe Aufſtellung berechnet und Goethe bemerkte richtig, »daſs ſie in der Nähe ſchwer, unten vom Platze aus geſehen, leicht wie Hirſche erſcheinen.« Nur den berühmten Parthenonſculpturen ſtehen die Köpfe an wiſſenſchaftlichem Studium nach, wenngleich ſie an feuriger Lebendigkeit mit ihnen wetteifern können. Goethe, in deſſen »Kunſt und Alterthum« man eine Vergleichung beider findet, ſetzt das Unterſcheidende an den Köpfen darin, daſs bei den venetianiſchen Roſſen das Auge weiter vom Ohre und vom Hinterhaupte abrückt, während an den Elgin'ſchen Pferdeköpfen beide Sinneswerkzeuge einander genähert erſcheinen*). Dieſes Viergeſpann iſt das einzige, welches von der ungeheuren Anzahl ähnlicher Bildungen auf uns gekommen iſt, in denen die Thierbildnerei der antiken Welt ihre höchſten Triumphe feierte. Die gröſsten Künſtler der blühenden Zeit wetteiferten mit einander in dieſen Werken, die ganz geeignet waren, ſowohl in der vortheilhafteſten Darſtellung von vier feurigen Roſſen, als zur Verherrlichung des ihre Kraft bändigenden Wagenlenkers den gewaltigſten Effect hervorzubringen; und bis in die ſpäteſten Kaiſerzeiten hinab blieb die Quadriga ein beliebter Gegenſtand der plaſtiſchen Kunſt im Dienſte des Stolzes der römiſchen Weltbeherſcher.

Lyſippiſche Idealſtatuen.

Die einzige ſichere Copie einer Idealſtatue Lyſipp's iſt erſt in neueſter Zeit zu Rom entdeckt worden. Es iſt dies der im Alterthume hoch berühmte

*) Kunſt und Alterthum II, S. 2. 88 ff. Torſo I, S. 249.

Athlet mit dem Schabeiſen*),

griechiſch Apoxyomenos genannt, von der Attitüde, in welcher er aufgefaſst iſt. Das vielbewunderte Bronzeoriginal zeigte nämlich einen Athleten, der nach beendetem Uebungskampfe, ſich die Haut mit dem Schabeiſen von dem Oel und Staube der Paläſtra reinigt. So einfach waren die Motive, welche die alten groſsen Meiſter benutzten, um ihre berühmteſten Werke zu ſchaffen! Denn zu dieſen rechnete das Alterthum den Lyſippiſchen Apoxyomenos. Auguſt's Feldherr, Agrippa, hatte ihn nach Rom gebracht und die von ihm erbauten Bäder damit geſchmückt. Hier wurde er bald ein Lieblingskunſtwerk des römiſchen Publicums und als Kaiſer Tiberius zu Anfang ſeiner Regierung es ſich erlaubte, daſſelbe in ſeinen Palaſt zu verſetzen, empfing ihn bald darauf bei ſeinem Erſcheinen im Theater ein ſolches Geſchrei der Miſsbilligung, daſs der gewaltige Selbſtherrſcher, der mit der Maſſe anzubinden ſcheute, ſich dazu herbeiließ, das Werk ſeinem alten Standorte wiederzugeben**)

Die neuentdeckte Marmorſtatue der vaticaniſchen Sammlung kündigt ſich als Copie eines Erzoriginals ſchon durch die ſtarken Stützen an, durch welche die beiden frei vom Körper abſtehenden Arme gehalten werden. Was der Bronzeguſs entbehren konnte, wurde für den Bildhauer, der mit ihm zu wetteifern unternahm, bei der Schwere des Marmors ſeine Nothwendigkeit. Daſſelbe gilt von der Verſtärkung des linken Standfuſses durch einen Baumtronk, welche noch deutlicher das Werk als eine Copie bezeugt. Denn ſie iſt keineswegs geſchickt und geiſtreich angebracht — wie dies z. B. bei der reizenden Figur des Flöte blaſenden Faunes in demſelben Saale des Braccio nuovo Nr. 4 der Fall

*) Overbeck Fig. 91. Lübke Fig. 128.

**) Vergl. Ad. Stahr Tiberius S. 265 (2. Aufl. 1873).

iſt —, ſondern ſie bildet eine häſsliche Parallellinie zu dem halb in den Tronk eingelaſſenen Beine, das zugleich vom Knie abwärts etwas zu mager erſcheint*). Die alten Künſtler waren gegenüber ſolchen Forderungen des Materiales freier als die neueren. Sie befriedigten dieſelben unbekümmert darum, ob die Stütze ſich als Stütze verrieth, wenn ſich keine verdeckte Aushülfe bot; denn ſie durften auf eine Anſchauung ihres Publicums rechnen, dem die höhere Geſammtwirkung ihres Werkes Hauptſache war**).

Vor uns ſteht eine ſchlankkräftige Geſtalt, ein wenig über Lebensgröſse, ein Jünglingsmann von edelſter Leibesbildung, deſſen Glieder geſtählt und zu harmoniſcher Vollendung herausgebildet ſind durch die ſorgfältige Uebung aller gymnaſtiſchen Kunſt und Thätigkeit. Es iſt der Moment der Ruhe nach höchſter Anſtrengung, die dennoch keinerlei Zeichen von Erſchöpfung zurückgelaſſen hat. Der Körper ruht auf dem linken Fuſse, dem, wie geſagt, ein Baumtronk den nöthigen Halt giebt. Dieſe Uebertragung des Schwerpunktes auf einen Fuſs findet ſich bei den antiken Mamorſtatuen, welche wir beſitzen, fast ohne Ausnahme; denn die Marmortechnik eignete ſich früh dieſe Erfindung an, welche der Erzbildner Polyklet in die ſtatuariſche Kunſt einführte. Der rechte, ein wenig zurückſtehende Fuſs mit etwas eingekrümmtem Beine ruht ungefähr ſechzehn Zoll von dem anderen entfernt mit gehobenem Hacken auf den drei erſten Zehen. In dieſer Stellung liegt eine anmuthige, behagliche Läſſigkeit, die den Grundzug der ganzen äuſseren Haltung ausmacht. Zugleich aber erſcheint ſie eben nur als zufällige Ruhe des Augenblickes, die in jedem Momente der Bewegung weichen kann und erzeugt ſo in der Ruhe ſelbſt den Ausdruck leichter Beweglichkeit. Der rechte Arm iſt in leiſer Biegung faſt horizontal, doch ein

*) S. Stahr Ein Winter in Rom S. 324 — 325.
**) Feuerbach Vatic. Apoll. S. 151 ff.

wenig niederwärts ausgeſtreckt, während die Hand des eingebogenen linken das ſichelförmige Schabeiſen gegen die untere Fläche des rechten Armes in der Nähe des Ellenbogens abwärts führt. Der überaus ſchöne Kopf iſt mäſsig nach rechts gewendet, dem ausgeſtreckten Arme dieſer Seite entſprechend. Seine Bildung iſt der vollendete griechiſche Typus und erinnert an das Ideal des Mercurhauptes. Das ſanft gekräuſelte, kurzgeſchnittene, enganliegende Haar ſcheint noch feucht von der vorhergegangenen Anſtrengung. Die Geſichtszüge ſind von dem höchſten Adel jugendlich ſtrenger Schönheit, deren Ernſt nur durch die bezaubernden Lippen des lieblichſten Mundes gemildert erſcheint. Sein Blick, der über das eigene, untergeordnete, augenblickliche Thun weggleitet, ſcheint auf die Bewegungen anderer, noch in der Kampfübung begriffener Genoſſen gerichtet zu ſein. Dieſer Geſammtausdruck harmoniſcher Ruhe bei einer kaum ſeiner Beachtung gewürdigten Thätigkeit, deren Ausübung in dem vom Künſtler gewählten Momente doch wieder eine lang geübte Geſchicklichkeit zur Aufchauung bringt, ſcheint es geweſen zu ſein, welcher, vereint mit der herrlichen Bildung des ganzen Leibes und der wunderbaren Schönheit des Angeſichtes, jenen Zauber auf die Alten ausübte, der ſich bei den Kennern wie bei der Menge gleich wirkſam erwies und das Werk zu einem der berühmteſten des Meiſters erhob. Die Statue iſt vollendet erhalten; es fehlten nur einige Finger der rechten Hand, bei deren Ergänzung aber wunderlicherweiſe, durch einen gröblichen Irrthum des Ritters Canina, dem Athleten ein Würfel in die Hand gegeben worden iſt *).

---

*) Zur Erheiterung für Leſer, welche des Lateiniſchen kundig ſind, hier die Notiz, daſs Canina, der in dieſer Statue ein Originalwerk Lyſipp's ſah, die Worte des Plinius über Polyklet: *fecit et deſtringentem ſe et nudum talo inceſſentem*, nicht nur auf eine einzige und zwar auf dieſe Figur des Lyſippus bezog, ſondern ſie auch überſetzte: »Er machte eine

Für uns iſt dieſes Werk von unſchätzbarem Werthe beſonders darum, weil in demſelben alle charakteriſtiſchen Merkmale der Kunſtrichtung Lyſipp's ſich beiſammen finden. Wir ſehen hier zunächſt jenes Streben nach Kräftigkeit, gepaart mit Leichtigkeit, das einen Grundzug derſelben ausmachte. Und wir ſehen es erreicht dadurch, daſs allen Gliedern durch Verlängerung, beſonders der Arme und Beine, und durch Verkleinerung des Kopfes gröſsere Schlankheit und damit der Ausdruck einer leichten, geſchmeidig kräftigen Beweglichkeit verliehen wurde. Lyſipp veränderte dadurch weſentlich den Kanon Polyklet's *), theils dem eigenen Geſchmacke, theils der Zeitrichtung folgend, der jene gröſsere Schlankheit und Beweglichkeit mehr zuſagte, als die gediegene Feſtigkeit der Polykletiſchen Geſtalten. Es iſt Thatſache, daſs der Apoxyomenos ſogar noch ſchlanker erſcheint, als er in der Wirklichkeit ſeinen Verhältniſſen nach iſt und wir wiſſen aus Plinius, daſs Lyſippus eine ſolche Wirkung in ſeinen Statuen beabſichtigte. Eben ſo wird von dem Künſtler berichtet, daſs er das Haar in neuer Weiſe behandelt habe. Unſere Statue lehrt, worin dieſe Neuerung beſtand. Lyſippus verlieſs die vor ihm übliche »ſtiliſirte« Behandlungsweiſe und näherte ſich auch hier mehr dem Ausdrucke der in der Natur beobachteten Wirklichkeit. Zugleich war er der erſte Künſtler, der mit Bewuſstſein von den poſitiven Verhältniſſen der Körper abwich und es der Beurtheilung des Auges überlieſs, nach dem Scheine die Maſse zu beſtimmen. Dieſen Schein übertrug er auf die Darſtellung der Geſtalt in ſeinem Stoff und das iſt es, was er mit

---

nackte Figur, die ſich mit dem Schabeiſen reinigt und zugleich eine andere zum Spiele mit dem Würfel auffordert.« (Augsburger Allgemeine Zeitung 1854. Beilage zu Nr. 41 und Brunn I, S. 216.) Daher hat man denn auch bei der Reſtauration abſurder Weiſe der Figur einen Würfel zwiſchen Daumen und Zeigefinger gegeben.

*) S. Torſo I, S. 324 ff.

ſeinem Ausſpruche ſagen wollte: »ſeine Vorgänger hätten die menſchliche Geſtalt gebildet, wie ſie wirklich ſei, er hingegen ſtelle ſie dar, wie ſie zu ſein ſcheine.« Wenn aber auch ſeine eigene ſcharfe Beobachtung ſtets mit Sicherheit das richtige Maaſs zu treffen wuſste, ſo iſt doch mit Recht bemerkt worden, daſs die durch ſein Beiſpiel eingeleitete Aufhebung des feſten Geſetzes der älteren Kunſt ſeine Nachfolger auf Abwege führte. Dahin gehören vor Allem die übermäſsig verkleinerten Köpfe in ſpäteren Sculpturwerken, die oft nur ein Zehntheil der Figur meſſen, beſonders auffallend an dem Mercur, der gleich links im Braccio nuovo ſteht, und jene falſche Idealiſtik, die es unternahm, ihre willkürlichen Schöpfungen an die Stelle der vollkommenſten Proportionen der Wirklichkeit zu ſetzen und einem Begriffe der Menſchengeſtalt nachzuſtreben, der ganz auſser der Erfahrung lag *).

Der Kairos.

Unter den Werken Lyſipp's begegnet uns endlich eine Schöpfung, welche als durchaus neu und original auftritt. Es iſt dies die Perſonificirung des günſtigen Momentes, der dämoniſchen Macht der Gelegenheit, als eines göttlichen Jünglinges, griechiſch »Kairos« (der günſtige Augenblick) genannt, das erſte Beiſpiel einer reinen Allegorie in der helleniſchen Plaſtik. Dieſe Statue, welche Lyſipp in einen Tempel ſeiner Vaterſtadt weihte, von wo ſie ſpäter nach Byzanz kam, iſt von Dichtern und Redekünſtlern der ſpäteren Zeit vielfach gefeiert und ausführlich beſchrieben worden. Es war eine zarte, verſchämt blickende Jünglingsgeſtalt, die mit den Spitzen der beflügelten Füſse auf einer Kugel weniger ſtand als ſchwebte. Während die letztere das Bild des »raſtlos rollenden Kreislaufes der Zeit« verſinnlichte, deutete das am Hinterkopfe kurz geſchorene, vorn in Locken über Stirn und

*) Vgl. Brunn Geſchichte der griech. Künſtler I, S. 375 — 382.

Wangen lang herabwallende Haupthaar auf die Natur des günſtigen Augenblickes, der im erſten Erſcheinen erfaſst werden muſs, wenn er uns nicht unwiederbringlich entſchwinden ſoll, nach dem alten Dichterworte:

»Von vorn muſst du ihn faſſen; denn entſchlüpft er dir,
»Bringt ſelber Zeus dir den entfloh'nen nicht zurück!«

Spätere Künſtler oder vielleicht auch nur rhetoriſche Beſchreiber fügten zu dieſen hinlänglich deutlichen Attributen noch andere hinzu. Eine Wage in der linken Hand des Jünglinges ſollte an das unſichere Auf- und Niederſchwanken des Glückes gemahnen, ähnlich jenem Goethe'ſchen;

»An des Glückes gold'ner Wage
»Steht die Zunge ſelten ein!«

ein Scheermeſſer in der rechten an das alte homeriſche Wort von der Entſcheidung, »die auf der Schärfe eines Scheermeſſers ſteht,« erinnern. Lyſipp's Werk aber war frei von dieſen überflüſſigen Zuthaten, deren auch der Sophiſt Kalliſtratos, ein Literat des dritten oder vierten Jahrhundertes unſerer Zeitrechnung, in ſeiner ausführlichen Beſchreibung der Statue nicht erwähnt. Auch ohne dieſelben war der Kairos hinlänglich deutlich, ein ächt poetiſches Werk der Plaſtik, das ſich ſogar von der niederen Stufe der Allegorie erhebt bis zur höheren des Symbols. In ſeinem natürlichen Sinne lag ſchon, wie Feuerbach bemerkt, ſein tieferer poetiſcher. »Ein ſeltſames, liebliches Weſen flattert vor unſeren Augen und die Schönheit wie die Flüchtigkeit ſeiner Erſcheinung lockt uns, es zu haſchen. Ein Schmetterling, der über einer Blume flattert und ein Kind, das den Moment erlauert, wo er ſich niederläſst, um ihn dann an ſeinen bunten Flügeln zu haſchen, gäbe ein ähnliches Bild. Es wäre eine einfache natürliche Handlung und zugleich Symbol deſſelben Gedankens.«

Der Kairos Lyſipp's war, wie erwähnt, ein Lieblingsgegenſtand der Beſchreibungen ſpäterer Sophiſten. Wir beſitzen eine

ſolche von jenem Kalliſtratos, die noch zu den erträglichſten ſeiner ſchwülſtigen, declamatoriſchen Schilderungen berühmter Statuen gehört. Es iſt daher hier wohl der Ort, über dieſe Weiſe äſthetiſcher Kunſtbeſchreibung bei den Alten Einiges zu bemerken. Freilich kommt des Mannes äſthetiſche Begeiſterung, genau betrachtet, nicht über die immer erneute Bewunderung hinaus, daſs ſich harte, lebloſe Maſſen, wie Stein und Erz, durch die Kunſt ſcheinbar erweichen und beſeelen laſſen. Dies Thema variirt er in den verſchiedenſten Weiſen, wobei ſelbſt der Taſtſinn zu Hülfe genommen wird. Bald »hebt ſich das Fleiſch von Erz den Fingerſpitzen ſchwellend entgegen«; bald »ſträuben ſich die Haare, weich anzufühlen, unter der berührenden Hand empor«. Die Wangen des Lyſippiſchen Kairos ſcheinen »ſanft zu erröthen« und ſelbſt der bronzene Thyrſusſtab des Praxiteliſchen Bacchus »ſcheint glänzend zu grünen, als wäre er Natur«. Wenn dieſe Auffaſſungsweiſe als rhetoriſche Künſtelei erſcheint, ſo iſt auch die äſthetiſche Wundergläubigkeit des Kalliſtratos nicht ohne eine ſolche auf den Effect gerichtete rhetoriſche Abſichtlichkeit. Er glaubt oder ſtellt ſich zu glauben, daſs Dädalos wirklich Statuen geſchaffen, die ſich bewegten und daſs nur jener äthiopiſche Künſtler, dem die Bildſäule Memnon's ihr Daſein verdanke, ihn noch dadurch übertroffen habe, daſs er ſeinem Werke ſogar Laut und Empfindung verliehen.

Sieht man indeſſen dieſe Auffaſſungsweiſe genauer darauf an, ſo erſcheint ſie doch am Ende nur als ein ſtarker, rhetoriſcher Ausdruck für den Grundgedanken: daſs die Kunſt wirklich im Stande iſt, die an ſich todte Maſſe des Stoffes zu beſeelen. Darum meint er auch, daſs man mit Recht vollendete Schöpfungen der Kunſt, wie den Amor des Praxiteles, als göttlich bezeichnen könne. Dieſe beſeelende und vergeiſtigende Macht, welche der Menſchengeiſt durch die Kunſt ausübt auf die unbeſeelte Materie, iſt es nun eben, welche den bewundernden Sophiſten zu jenen vorher erwähnten Ausdrücken veranlaſst, in welchen er immer aufs Neue ein und denſelben

Gedanken auszuſprechen trachtet. Denn er weiſs, daſs es letztlich doch nur die Einbildungskraft des Beſchauers iſt, welche den Kunſtwerken jenes beſeelte Leben verleiht, das die Alten von Dädalos bis auf Hadrian von ihren plaſtiſchen Kunſtwerken verlangten. Der kalte Verſtand erzeugte ſprichwörtliche Redensarten, welche die Lebloſigkeit und Stummheit der Bilder von Stein und Erz zu Vergleichungen benutzen; denn der Verſtand iſt auf das Sein, auf die nackte Wirklichkeit gerichtet. Die Einbildungskraft dagegen, die es mit dem Scheine der Dinge zu thun hat, durfte ſich und ihrer Freude am Schein und der Erſcheinung in der begeiſterten Schilderung des Lebens und der Beſeelung genügen, welche die Kunſt vor ſie hinzuzaubern zu ihrer Aufgabe hatte.

Zwei Reliefdarſtellungen des Kairos ſind erhalten. Sie befinden ſich in der Univerſität zu Turin und in der Kirche von Torcello bei Venedig.

Von entſchiedenem Einfluſſe auf die Kunſtart des Lyſippus ſcheint ein älterer Zeitgenoſſe unſeres Künſtlers geweſen zu ſein, deſſen Leben und Wirkſamkeit jedoch nur bis an die Anfänge Alexander's heranreichte. Dies iſt der als Maler und Bildner gleich berühmte

Euphranor,

ein Peloponneſier von Geburt, wie Lyſippus, deſſen Vaterſtadt nicht fern der ſeinigen lag. Das Alterthum bewunderte die Vielſeitigkeit des Mannes, der, während er als Maler Ausgezeichnetes leiſtete und mit ſeinem Theſeus den berühmten Maler Parrhaſius beſiegte, zugleich als Bildhauer in Marmor und Metall die trefflichſten Werke ſchuf und mit derſelben Geſchicklichkeit Koloſſe bildete, mit welcher er die feinſten Becher ciſelirte; daneben war er auch Schrift-

ſteller über ſeine Kunſt und das Alterthum beſaſs von ihm Bücher über Farben und Schriften über Symmetrie. »Gelehrig und thätig wie Wenige, ausgezeichnet in jeder Art und von einem in allen Fächern ſich gleichbleibenden Verdienſte« nennt Plinius dieſen Künſtler und der Rhetoriker Quintilian vergleicht ihn eben dieſer Vielſeitigkeit wegen mit dem vielſeitigſten Schriftſteller der römiſchen Literatur, mit Cicero

Die Malerei war in der täuſchenden Nachahmung der ſinnlichen äuſseren Naturgegenſtände der Sculptur vorangegangen. Euphranor, Bildhauer und Maler zugleich, war eben deshalb vorzugsweiſe geeignet, das Streben nach dem Scheine der Wirklichkeit auch in der Plaſtik zur Geltung zu bringen. Daneben folgte er zuerſt dem Geſchmacke der Zeit, welche vorzugsweiſe Anmuth und Leichtigkeit ſchlanker Körperbildung liebte. Auch in dieſer Beziehung kann er als Vorläufer des Lyſipp gelten. Er verlieſs nämlich zuerſt jenes Polykletiſche Syſtem eines mittleren, kräftiggedrungenen Körpermaſses, verfiel aber, indem er Bruſt und Leib des menſchlichen Baues ins Schlanke und Schmächtige umbildete, ohne dieſelbe Umbildung zugleich auf die äuſseren Theile, Kopf, Arme und Beine, auszudehnen, in den Fehler, daſs dieſe letzteren an ſeinen Arbeiten zu ſtark und maſſig erſchienen. Es war, wie wir ſahen, das Verdienſt Lyſipp's, dieſen Fehler zu erkennen und zu vermeiden. Auch er huldigte, indem er den Kanon Polyklet's aufgab und an die Stelle der wirklichen Maaſsverhältniſſe die ſcheinbaren, nach dem Augenmaſse angenommenen ſetzte, dem Streben nach Illuſion; aber er that es mit einer Genialität, welche an die Stelle des alten, aufgegebenen Syſtemes ein neues ſetzte, deſſen Befolgung freilich darum um ſo ſchwieriger war, als dazu eben die Genialität eines ſchöpferiſch richtigen Blickes gehörte.

Unter den Werken Euphranor's war am berühmteſten ſein Paris, in welchem er den Alten das Ideal dieſes wunderbaren Jünglinges geſchaffen zu haben ſchien. An dieſem Bilde bewunderte man nämlich vor Allem die glückliche

Miſchung von weichlicher Sinnlichkeit und heroiſcher Kraft. »Man ſah hier,« wie nach alten Kunſtrichtern Plinius ſagt, »den Schiedsrichter der Göttinnen, den Liebhaber der Helena und den Helden, der den Achill erlegte, in ein und derſelben Perſon vereint.« Es war dem Künſtler gelungen — worin überhaupt die griechiſche Kunſt ſo groſse Meiſterſchaft beſitzt —, den Ausdruck gleichſam in der Schwebe zu halten, ſo daſs für den Beſchauer bei längerer Betrachtung bald dieſer, bald jener Charakter das Uebergewicht zu erhalten ſcheint, wodurch zugleich die wunderbare Täuſchung einer lebendigen Beſeelung des Kunſtwerkes hervorgebracht wird. Ein Nachklang dieſes Euphranor'ſchen Paris iſt uns vielleicht noch heute in einer ſchönen Statue des Vaticaniſchen Muſeums erhalten.

Schule und Schüler des Lyſippus.

Lyſippus begründete und hinterlieſs eine Schule, die zum Theil aus Gliedern ſeiner eigenen Familie beſtand und die den alten Ruhm ſeiner Vaterſtadt in der Geſchichte der plaſtiſchen Kunſt noch mehrere Menſchenalter hindurch aufrecht erhielt. Seines Bruders Lyſiſtratus iſt bereits früher gedacht als des Erfinders der Gypsabformung über dem Leben, die beſonders auf die ſpätere Portraitkunſt einen bedeutenden Einfluſs übte*). Aber auch drei Söhne, Daïppos, Boëdas und Euthykrates, von denen der letzte als der bedeutendſte genannt wird, ſetzten die Kunſt des Vaters fort. Von dem zweiten war beſonders das Erzbild eines betenden Knaben berühmt, das uns veranlaſst, die berühmte Erzſtatue des Berliner Muſeums, die den Namen »der betende Knabe« oder

*) S. Torſo I, S. 561. II, S. 35.

der Adorant

führt, hier zu beſprechen. Das Motiv iſt ein altes, in der griechiſchen Kunſt oft benutztes. Schon Kalamis, der jüngere Zeitgenoſſe und Landsmann des Phidias, ein vielſeitiger, in Marmor und Erz, wie in Kunſtwerken aus Gold und Elfenbein gleich geſchickter Künſtler, hatte für das Heiligthum zu Olympia betende Knaben in Erz gegoſſen, deren Haltung der Bronzeſtatue des Berliner Muſeums ähnlich war. Das Werk iſt in Naturgröſse vier Fuſs vier Zoll hoch und wurde zu Rom in der Tiber gefunden; nach einer anderen Tradition ſtammt es aus den erſten Herculanenſiſchen Ausgrabungen. Neu ſind nur die rechte Hand und ein Theil des Armes.

Das Motiv dankbaren Gebetes iſt unverkennbar, Blick und Züge drücken gerührte Freude aus. Die Haltung der ſanft erhobenen, gegen das Götterbild hin mit der inneren Handfläche ausgeſtreckten Arme und Hände iſt die ſo zu ſagen von der Natur ſelbſt geforderte Haltung für den Menſchen, der ſich einer höheren Macht zuwendet, ſei es ihre Huld und Wohlthat zu erflehen, oder den eigenen Dank für empfangenes Glück und Heil den Himmliſchen darzubringen. Denn durch dieſen Geſtus erſcheint der Betende hier bereit, die göttlichen Gaben gleichſam von oben her entgegenzunehmen, dort ſeinen Dank der Gottheit ſymboliſch als eine Opfergabe darzureichen. Visconti hält dieſe völlig nackte Geſtalt für einen Läufer, der den Göttern für den im Kampfe gewonnenen Preis ſeinen Dank darbringt und iſt ſehr geneigt, ihn für das berühmte Originalwerk des Boëdas ſelbſt zu halten. Der ganze Stil, die Einfachheit der Stellung, die Anmuth der Proportionen, die Grazie der Bewegung, die Wahrheit des Ausdruckes ſind durchaus im Charakter Lyſippiſcher Kunſt.

Winckelmann ſah eine Marmorcopie deſſelben zu Rom und Visconti fand eine Nachbildung derſelben Figur in einem Miniaturgemälde einer Handſchrift von Virgil's Aeneide, das den Anchiſes die Götter anflehend darſtellt.

Unter den zahlreichen anderen Schülern des Lyſippus ſind beſonders zwei hervorzuheben, weil in ihnen gewiſſe Eigenthümlichkeiten des Meiſters auf die Spitze getrieben erſcheinen. Dieſe beiden Künſtler ſind der Sikyonier Eutychides und der Rhodier Chares. In jenem erlangte das Lyſippiſche Streben nach Anmuth und Gefälligkeit ſeinen höchſten Ausdruck, während die übermüthige Genialität des Chares in ſeinem berühmten rhodiſchen Sonnengotte die Neigung ſeines Meiſters zum Koloſſalen mit einem Werke überbot, deſſen Koloſſalität bis auf den heutigen Tag ſprichwörtlich geblieben iſt.

Eutychides arbeitete nicht ausſchlieſslich in Erz, wie ſein groſser Lehrer, ſondern auch in Marmor. Aus dem letzteren Material war ſein berühmter Dionyſos, den Plinius zu Rom ſah; aus Erz ſein Fluſsgott Eurotas, in welchem das Flieſsende, Hingegoſſene des Elementes die ſpäteren Dichter zu vielfachen Epigrammen begeiſterte. Der Zufall hat es gefügt, daſs wir ſeine Kunſtart noch aus einem ſeiner Hauptwerke zu beurtheilen vermögen. Es war dies eine Statue der Tyche, der Stadtgöttin von Antiochia; denn für dieſe von Seleucus zu neuem Glanze erhobene Stadt Aſiens ſcheint Eutychides vorzugsweiſe gearbeitet zu haben. Dies treffliche Werk iſt uns erhalten in einer herrlichen Marmorſtatue der Vaticaniſchen Sammlung, die ſehr wahrſcheinlich eines der wenigen Originalwerke iſt, welche wir von der plaſtiſchen Kunſt der ſogenannten Diadochenzeit übrig haben. Es iſt dies die im Vaticaniſchen Muſeum (Nr. 184) befindliche

Antiochia mit dem Orontes.*)

Länder, Städte, Völkerſchaften als menſchliche Individuen darzuſtellen, war eine Aufgabe der griechiſchen Kunſt, welche

*) Müller-Wieſeler I, 49, 220. Overbeck Fig. 92. Lübke Fig. 131.

beſonders ſeit der macedoniſchen Zeit mehr und mehr Boden gewann. Die Götterideale waren durch vollendete Geſtaltung erſchöpft; daher drängte es die Künſtler, neue Vorwürfe perſönlicher Idealgeſtaltung zu ſuchen und ſie fanden dieſelben in den Genien der Städte und Länder, wie in den Perſonificationen der Ströme und Flüſſe, ihrer belebenden Adern. Eutychides war einer der erſten namhaften Künſtler, welcher für eine der ſchönſten, reichſten und üppigſten Städte der damaligen Welt dieſe vergöttlichende Perſonification in plaſtiſcher Darſtellung ſchuf, die als ein zugleich mit der Stadt geborenes und derſelben heilbringendes, dämoniſches Weſen von ihm mit den entſprechenden Attributen ausgeſtattet wurde. Wie ſich die wirkliche Stadt aus dem wunderſchönen Thale des Orontesfluſſes hinaufzog zu der anmuthigen Bergeshöhe des Silpion, ſo ſtellte der griechiſche Künſtler ihr Bildniſs dar, ſitzend auf einem Felſen, während zu ihren Füſsen die halbe Geſtalt des Fluſsgottes Orontes aus den Wellen emportaucht, gleichſam in freudiger Ueberraſchung die herrliche Stadt an ſeinen Ufern begrüſsend. Die Göttin ſtützt ſich mit der linken Hand auf den Felſen und gewährt dadurch dem Körper, deſſen ganze rechte Seite nach links hin gewendet iſt, den nothwendigen Halt. Der rechte Fuſs iſt über den linken geſchlagen, auf deſſen Oberſchenkel ſich der rechte Arm mit dem Ellenbogen aufſtützt. Die Mauerkrone auf dem Haupte bezeichnet die Stadtgöttin und der von derſelben niederwallende Schleier, ein ſtehendes Attribut der Glücksgöttin, zeigt, daſs der Künſtler die Stadtgöttin als Fortuna (Tyche) auffaſste. Die Aehren, welche ſie in der Rechten hält, deuten Fruchtbarkeit und Reichthum der Stadt und Gegend an. Die ganze Stellung, welche zugleich dem Künſtler für die Anordnung der Gewandung die reizendſten Motive gewährte, iſt von einer idealen Anmuth und Lieblichkeit. Die jugendliche Geſtalt und die heftige Bewegung des Fluſsgottes deuten auf den kurzen, ſtürmiſchen Lauf des Gebirgsfluſſes. In dem ganzen Werke

zeigt ſich, anſtatt der typiſchen Strenge, ja Starrheit, in welcher die frühere Zeit ſolche religiöſe Aufgaben darſtellte, ein Fortſchritt zu dem Realismus der Lyſippiſchen Zeit, der mit friſchem, poetiſchem Blicke die Natur ſelbſt anſchaute und ihrer charakteriſtiſchen Erſcheinung durch die Kunſt den lebendigſten Ausdruck zu geben ſuchte. Dieſe Stadtgöttin iſt nicht mehr ein ſtrenges, religiöſes, der Verehrung allein geweihtes Idol; ſie iſt wirklich das plaſtiſche Abbild einer ſchönen, heiteren, lebensfreudigen, in Fruchtfülle, Macht und Reichthum blühenden Stadt, die künſtleriſch poetiſche Verklärung der herrlichen Hauptſtadt des Seleucidenreiches. Es lebt in dieſem Kunſtwerke der freudige Schwung einer genialen Zeit, deren Thatenreichthum, Lebensfülle und Genuſsfreudigkeit auch in den Kunſtwerken ſich abſpiegelten, die in ihr geſchaffen wurden; und es ſpricht aus ihm zugleich jenes feine Naturgefühl, das ſich liebevoll in die Welt der Erſcheinung verſenkt und in den perſönlichen Geſtalten der schön gelagerten Städte und der raſtlos wallenden Ströme ſelbſt dem ſtarren Erze und dem ſpröden Marmor einen Hauch des natürlichen Lebens und ſeiner fluthenden Bewegung zu verleihen ſtrebt.

Der zweite Schüler des Lyſippus war Chares aus Lindos auf der Inſel Rhodos, wie es ſcheint, der Lieblingsſchüler des groſsen Meiſters, der ihn wahrſcheinlich bei ſeinen groſsen Koloſſalarbeiten, namentlich bei dem vierzig Ellen hohen Zeusbilde von Tarent beſchäftigte. Die Koloſſalität dieſes rieſenhaften Werkes, durch ein noch gewaltigeres zu übertreffen, ſcheint den Schüler angeſpornt zu haben, den Rhodiern, ſeinen Landsleuten, den Plan zu jenem Koloſſalbilde des Sonnengottes zu entwerfen, deſſen Maſse Alles überboten, was vor und nach ihm die griechiſche Kunſt geſchaffen hat. An dieſes Werk allein knüpft ſich der Ruhm ſeines Namens. Wir wiſſen nichts von der Darſtellung ſelbſt, denn die Abbildungen, welche man in älteren Kupferwerken und Bilderbüchern findet, ſind moderne Phantaſiegebilde. Der

Koloſs war von Erz, ſeine Höhe betrug ſiebzig Ellen (über hundert und fünf Fuſs) und als im Jahre 222 v. Chr., ſechsundfunfzig Jahre nach ſeiner Aufrichtung, ein Erdbeben ihn über den Knien zerbrach und umſtürzte, erregten ſeine Trümmer noch lange die ſtaunende Bewunderung der Welt. »Wenige Männer,« ſagt Plinius, der als Augenzeuge ſpricht, »ſind im Stande, ſeinen Daumen zu umſpannen und die Finger allein ſind gröſser als die meiſten Statuen. Weite Höhlen gähnen aus den gebrochenen Gliedern entgegen. Darinnen aber ſieht man gewaltige Felsblöcke, durch deren Gewicht es der Künſtler möglich gemacht hatte, das Werk bei ſeiner Aufrichtung feſtzuſtellen.« Die Fremdenführer erzählten, daſs der Künſtler zwölf Jahre daran gearbeitet und dreihundert Talente (etwa eine halbe Million Thaler) darauf verwendet habe. Dieſe Summe war der Erlös der Beute, welche die Rhodier machten, als der Städtebezwinger Demetrius die Belagerung ihrer Stadt aufhob und Lager und Kriegsmaterial zurückliefs. — Nach der Tradition in Rhodus ſtand der Koloſs übrigens nicht am Hafen, ſondern an dem Canal, welcher den Kriegs- mit dem Handelshafen verband, und zwar an der Stelle der Ruinen einer Capelle der Ritter von Rhodus, welche den Namen *St. Jean-le-Coloſſe* trug *).

Wichtiger als durch dieſes Werk, das Zeugniſs eines Geſchmackes, der mehr und mehr den Werth eines Kunſtwerkes in die Maſſenhaftigkeit zu ſetzen begann, iſt Chares für uns dadurch, daſs er die Lyſippiſche Kunſt nach Rhodus verpflanzte und durch ſeine dortige Kunſtthätigkeit der Stifter einer neuen plaſtiſchen Schule wurde, die ſich in den nächſten Jahrhunderten zu ſelbſtändiger Blüthe entwickelte, einer Schule, der mehrere der berühmteſten alten Kunſtwerke, welche wir noch beſitzen, ihren Urſprung verdanken.

---

*) S. V. Guérin *voyage dans l'île de Rhode.* Paris 1856. O. Benndorf Mittheilungen des deutſchen archäologiſchen Inſtituts zu Athen I, S. 45.

Auſser den fünf bisher genannten haben wir noch Nachrichten von mehreren anderen Künſtlern der Lyſippiſchen Schule, die gleichfalls im Alterthume berühmt waren. Dahin gehören: Tiſikrates, deſſen Wirkſamkeit ſich bis 280 v. Chr. erſtreckte und deſſen Werke zum Theil ſchon die Zeitgenoſſen von den Arbeiten Lyſipp's kaum unterſcheiden konnten; ferner der überaus fruchtbare Xenokrates, der zugleich als Kunſtſchriftſteller einen bedeutenden Rang einnahm, wie denn auch Plinius unter den Quellen für ſeine kunſthiſtoriſchen Notizen eine Schrift des Xenokrates über die »Toreutik« erwähnt; Phanis, von unbekanntem Vaterlande und Kantharus, ein Sikyonier, deſſen Statuen Olympiſcher Sieger, namentlich ſchöner Knaben, berühmt waren. Unter den übrigen zahlreichen Künſtlernamen dieſer Periode ſind für uns nur zwei von einiger Bedeutung. Es ſind dies die Bildhauer Ariſtodemos, den wir als den Bildner des Aeſop erwähnt haben*), und Thraſon, auf deſſen Gruppe der Penelope, Eurykleia und des Odyſſeus die ſitzende Statue der Penelope in der Vaticaniſchen Sammlung, allerdings ſchwerlich mit Recht, zurückgeführt wird.

*) Torſo I, S. 581.

II.

DIE GRIECHISCHE KUNST

NACH DEM

SIEGE DES MACEDONISCHEN KÖNIGTHUMES.

KUNSTSCHULEN VON RHODUS, PERGAMUS UND EPHESUS.

Die griechiſche Kunſt nach dem Siege des macedoniſchen Königthumes.

Kunſtſchulen von Rhodus, Pergamus und Epheſus.

Der Umſchwung, welchen der Sieg des macedoniſchen Monarchismus über das republicaniſche Hellenenthum auch für die Entwickelung der Kunſt weniger hervorbrachte als beförderte, war zugleich verbunden mit einer völligen Veränderung in den bisherigen geographiſchen Verhältniſſen des griechiſchen Kunſtlebens.

Athen, zu Perikles' und Phidias' Zeit der Hauptſitz helleniſcher Kunſt, war ſchon ein Menſchenalter ſpäter mehr in den Hintergrund getreten. Der peloponneſiſche Krieg hatte ſeine Kraft gebrochen. Als es ſich von demſelben kaum ein wenig erholt hatte, nahmen die Kämpfe gegen Macedonien das Intereſſe und die Mittel des Staatsvermögens in Anſpruch. So arbeiteten Skopas und Praxiteles mehr für die Fremde, als für Athen. Auch unter den Arbeiten Euphranor's und Lyſipp's ſind nur wenige und nicht gerade die bedeutendſten in Athen aufgeſtellt geweſen, wie denn überhaupt in dieſer Zeit nur ſehr wenige öffentliche Kunſtunternehmungen zu Athen erwähnt werden. Wenn wir von ein-

zelnen Götterſtatuen abſehen, iſt es faſt nur das Portrait als Ehrenſtatue, was dort der Kunſt in jener Periode noch Beſchäftigung gab. Dagegen beginnen bereits damals Beſtellungen reicher Privaten für Privatzwecke an die Stelle jener alten, groſsen, öffentlichen Unternehmungen zu treten.

Aber das Perikleiſche Beiſpiel war dennoch nicht ohne Nachwirkung geblieben. Die von ihm geförderte Kunſtliebe hatte ſich über ganz Hellas verbreitet und überall, wo ſich nach dem peloponneſiſchen Kriege in Griechenland politiſche Macht entwickelte, da wurden der Staat oder die Stadt, wie Theben und die thebaniſchen Städte zur Zeit des Pelopidas und Epaminondas, der Mittelpunkt für die Wirkſamkeit ausländiſcher und einheimiſcher Künſtler.

Das Gleiche geſchah, als der Sieg des macedoniſchen Königthumes die Geſtalt der ganzen alten Welt veränderte.

Die alten berühmten Kunſtſchulen auf dem europäiſch helleniſchen Feſtlande zu Athen und Sikyon verſchwanden bald entweder völlig vom Schauplatze, oder hörten doch auf, einen maaſsgebenden Einfluſs zu üben. Die helleniſche Kunſt ward mehr und mehr zu einer Weltkunſt. Zwar in Alexandria und Aegypten machte es eine ſeit Jahrtauſenden einheimiſche, nationale Kunſtart den Königen aus dem macedoniſchen Hauſe der Ptolemäer, obſchon ſie ſelbſt Hellenen waren, unmöglich, der helleniſchen Plaſtik und Architektur im Groſsen Eingang zu verſchaffen. Sonſt aber ſind die Hauptſitze griechiſcher Kunſtthätigkeit ſeit Alexander in Aſien und in den Monarchien ſeiner Nachfolger zu ſuchen; zumal in denjenigen Theilen Kleinaſiens, wo von Alters her griechiſches Leben, wenn auch ohne politiſche Selbſtändigkeit, geherrſcht hatte.

Mit dieſer äuſserlichen Veränderung ſteht der Umſchwung, den die griechiſche Kunſt in ihrem inneren Weſen erfuhr, in Verhältniſs. Alle Kunſt ſpricht nur aus, was in der Zeit lebendig und wirkſam iſt, der ſie angehört, ſie iſt der Ausdruck der geiſtigen Mächte ihrer Zeit. Die Kunſt

der alten helleniſchen Städterepubliken mit ihrer ſtrengen Bürgertugend, ihrer Unterordnung des Beſonderen und des Individuums unter das Allgemeine, ihrem leidenſchaftlichen Streben für die Ehre und den Ruhm, die Verherrlichung und den Schmuck des Gemeinweſens: dies republicaniſche Leben mit der Eiferſucht ſeiner Bürger auf das ausgezeichnete Individuum, mit ſeiner Liebe für die groſsen Vorfahren im Gegenſatze zu dem Argwohn gegen groſse Zeitgenoſſen — in einem ſolchen Leben muſste die Kunſt eine andere, ihre Aufgaben und der Geiſt ihrer Löſung anderer Art ſein, als in den Zeiten und Ländern, in welchen das zur politiſchen Obermacht in der helleniſchen und helleniſirten Welt gelangte Königthum alle dieſe Bedingungen weſentlich veränderte. Hier trat das Allgemeine gegen das Beſondere, es trat das Gemeinweſen freier Bürger zurück gegen den Einzelnen, den König, den Träger der Macht. Nicht die Vergangenheit galt es zu feiern, ſondern die Gegenwart, die Perſon und die Thaten des Herrſchers. Dieſen Umſchlag vom Allgemeinen zum Beſonderen zeigt auch das innere Weſen der Kunſt. Sie wird mehr und mehr hiſtoriſch und realiſtiſch. Sie bevorzugt das Individuelle vor dem Allgemeinen, die Beſonderheit des Lebens vor dem Typiſchen der alten Idealformen. Götterbilder werden noch gemacht, aber ſie ſind entweder nur Wiederholungen der von der älteren Kunſt geſchaffenen Idealtypen, oder man verſucht auch dieſe einzeln mehr und mehr dem Individuellen zu nähern und dadurch dem Zeitgeiſte verſtändlicher zu machen. Dagegen gewinnt die Richtung auf das Charakteriſtiſche und Pſychologiſche, auf das Pathetiſche wie auf das Spannende und Intereſſante des einzelnen Momentes und der Situation immer ungehemmtere Bahn. Mit ihr das Streben nach täuſchender Naturwahrheit und gleichzeitig die liebevolle Verſenkung des Künſtlers in die edleren Formen und Geſtalten der Thierwelt. Das Portrait wird zu immer höherer Meiſterſchaft geſteigert. Die Gruppe, wie die einzelne Statue

wendet ſich an das Gemüth, ja an die leidenſchaftliche Theilnahme des Beſchauers. Schon Praxiteles und ſeine Zeit hatten einen ähnlichen Ton in manchen ihrer Werke angeſchlagen. Er ſchwoll zu gewaltiger Stärke an in Silanion's Erzbilde der ſterbenden Jokaſte — auch er ein Autodidakt, wie Lyſippus — und in dem ſterbenden Alexander; und er ſteigerte ſich zu dramatiſcher, pathetiſcher Gewaltſamkeit in den Werken der pergameniſchen und rhodiſchen Schule, in Werken, wie der Farneſiſche Stier und der Laokoon, wie der Apoll von Belvedere und die ſterbenden Barbaren. Wie wenn mit Alexander der letzte Damm durchbrochen wäre, der den tiefſluthenden Strom der helleniſchen Kunſt innerhalb der alten Formen und Weiſen beſchloſſen hielt, ſo ſtürzte ſich der bildende Geiſt in alle neuerſchloſſenen Gebiete des Daſeins und Lebens. Mit Wahrheit kann man ſagen, daſs dieſe »menſchlichſte aller Künſte«, wie der Römer Plinius die Plaſtik nennt, alle Erſcheinungen des menſchlichen Lebens in ihren Bereich zog und neben den Göttern und Heroen nun auch menſchliche Helden und Weiſe, Krieger und Staatsmänner, Dichter und Künſtler bis herab zu den Hetären und Virtuoſen in der Wahrheit ihrer Erſcheinung hinſtellte. Da iſt es vergeblich zu reden vom Verfall der Kunſt und zu klagen über den Abfall von ihren alten, hohen Idealen. Denn in dieſen alten Idealen des Phidias, ſo erhaben ſie waren, lag doch auch zugleich jene Einſeitigkeit, welche immer da in der Kunſt erzeugt wird, wo den Menſchen die Sehnſucht treibt, ſein eigenes Weſen über ſeine Schranken hinaus zu erweitern. Aber dieſes Weſen als wirkliches und beſchränktes, als lebendiges, menſchliches hat nicht minder ſein Recht. Genuſs und Leiden der Menſchen, menſchlich dargeſtellt, haben nicht geringere Berechtigung und nicht minderen Werth, als die Idealdarſtellung der leichtlebenden Götter in ihrer unzerſtörbaren, leidenloſen Ruhe. Und wenn die alte ideale Kunſtweiſe um des vorherrſchenden Schönheitsprincipes willen die individuelle Charakteriſtik auf das

geringſte Maaſs beſchränkte, ſo war es ein nothwendiger Fortſchritt, daſs die Kunſt einer anderen, von anderem Geiſte bewegten Zeit in ihren Werken ſich bewogen fand, gerade auf das Charakteriſtiſche und Individuelle einen Hauptnachdruck zu legen.

Freilich waren mit dieſem allgemeinen Umſchwunge auch erhebliche Nachtheile verbunden. Wenn die Kunſt unter Alexander und ſeinen Nachfolgern mehr und mehr zur Fürſtendienerin ward, wenn das Ueberhandnehmen der Portraitbildungen, die zahlloſe Maſſe der Ehrenſtatuen, welche abgöttiſche Schmeichelei, Furcht und Kriecherei den Machthabern errichtete, ebenſowohl der ſittlichen Bedeutung und Würde ſolcher Auszeichnung Eintrag that, als ſie andererſeits den handwerksmäſsigen Betrieb der Kunſt begünſtigte: ſo ſehen wir an den Höfen und in den groſsen Hauptſtädten die Kunſt ſelbſt dazu erniedrigt, mehr und mehr nur der Eitelkeit, dem Luxus, der Prachtliebe und Verſchwendungsluſt der Herrſcher zu dienen. Wir ſehen die ungeheuerſten Geldmittel, die bedeutendſten Kunſtkräfte verwendet zu vorübergehenden Zwecken, oft nur zur Verherrlichung eines Momentes, in welchem die Mächtigen der Erde ihren Glanz und ihre Hoheit dem ſtaunenden Volke zeigen, oder Völker und Städte ihre anbetende Verehrung vor den Gewalthabern an den Tag legen wollten. Orientaliſche Koloſſalität und rein äuſserliche Pracht und Koſtbarkeit der Stoffe treten an die Stelle der edlen Einfalt und geiſtig impoſanten Gediegenheit. Kunſtwerke, wie der Scheiterhaufen des Hephäſtion und der Leichenwagen Alexander's des Groſsen, waren Wundergebilde, welche zwar die ſtaunenswerthe Vervollkommnung der Kunſttechnik und Mechanik jener Zeit, aber ebenſo ſehr auch die Ausartung des Kunſtgeſchmackes beweiſen. Wir haben noch Beſchreibungen ähnlicher Unternehmungen an den Höfen der Ptolemäer und Seleuciden bei Gelegenheit religiöſer Hoffeierlichkeiten, Sieges- und Triumphfeſte, die an die Mährchen der Tauſend und Eine Nacht erinnern und gegen deren

Reichthum an koſtbaren Bildwerken aller Art auch das Gröſste, was in neueren Zeiten von den mächtigſten Völkern und Staaten verſucht iſt, als Armſeligkeit erſcheint. Bei einem groſsen Bacchusfeſte, das der zweite Ptolemäer etwa vierzig Jahre nach Alexander's des Groſsen Tode veranſtaltete, ſah man unter Anderem einen koloſſalen Bacchus mit ſeinen Begleitern auf einem Wagen von einigen hundert Männern gezogen, während ſechzig andere den Wagen fortbewegten, welcher die koloſſale Bildſäule ſeiner Amme Nyſe trug. Sechshundert Männer zogen eine Silberſchale, welche gegen dritthalbtauſend Maafs faſste. Daneben bewegten ſich in dieſer Proceſſion, von Maulthieren und Menſchen gezogen, zahlreiche Gruppen anderer Koloſſalſtatuen der Götter und Herrſcher, Rieſengebilde göttlicher Attribute oder göttlich verehrter Symbole, wie der goldene Thyrſusſtab des Bacchus, neunzig Ellen lang, und ein Phallus von hundertundzwanzig Ellen. Aehnlich ging es zu in den Reſidenzen anderer Nachfolger Alexander's, beſonders am Hofe der Seleuciden zu Antiochia. »Es iſt unmöglich«, ſagt der Geſchichtſchreiber Polybius in ſeiner Beſchreibung des dreiſsigtägigen Triumphfeſtes, mit welchem der König Antiochus Epiphanes ſeinen Sieg über den ägyptiſchen König Ptolemäus Philometor feierte, »es iſt unmöglich, die Menge der in Proceſſion aufgeführten Bildwerke herzuzählen. Von allen Göttern und Dämonen, die irgendwo verehrt werden, und von allen Heroen wurden vergoldete oder mit Goldgewändern geſchmückte Abbilder aufgeführt; und bei jedem waren alle dazu gehörigen Mythen nach den Ueberlieferungen in prachtvollen Darſtellungen angebracht. Tag und Nacht, Erde, Himmel, Morgenröthe und Mittag waren ebenfalls in Bildwerken zu ſehen.« Der rieſige Tempelbau, welchen Alexander ſeinem Hephäſtion als Scheiterhaufen aufrichten und mit zahlloſen Werken der bildenden Kunſt ſchmücken lieſs, verſchlang weit über dreizehn Millionen unſeres Geldes. Dieſelbe verſchwenderiſche Pracht, verbunden mit ausſchwei-

fender, abenteuerlicher Koloſſalität werden wir ſpäter in den römiſchen Kaiſerzeiten erneuert finden, als ſich Geſchmack und Neigungen des Orientes auch über Italien und Rom ergoſſen.

In Griechenland ſelbſt traten um dieſelbe Zeit, wo ſich die Kunſt in den Reſidenzen und an den Höfen der Nachfolger Alexander's zu blühendem Leben entfaltete, die alten berühmten Kunſtſchulen mehr und mehr zurück. Athen, Sikyon und Argos verſchwinden faſt aus der Kunſtgeſchichte; und wenn dort auch noch weiter die überlieferte Kunſt geübt und namentlich in Athen durch bedeutende Aufträge von Seiten der ägyptiſchen, ſyriſchen und pergameniſchen Könige den Bildnern vielfache Beſchäftigung gegeben wurde, ſo trat doch eine Zeit ein, wo weder bedeutende Künſtler noch groſse, von ihnen geſchaffene Werke einen ſelbſtändigen Einfluſs übten auf die weitere Entwickelung der Plaſtik. Dies iſt die Periode, welche Plinius mit den Grenzpunkten der Jahre 290 bis 152 der vorchriſtlichen Zeitrechnung bezeichnet. An ihrem Schluſſe beginnt die Wiedererneuerung der ächten griechiſchen Kunſt in Athen und zwar gleichzeitig mit dem Zeitpunkte, wo dieſelbe zur Herrſchaft in Rom ſelbſt gelangte.

Kurz vor dem Anfange dieſer Periode begann ſchon um die Zeit Alexander's des Groſsen das hiſtoriſche Studium der früheren Kunſt ſich auch literariſch zu äuſsern. Es entſtanden Reiſewerke mit Beſchreibungen der einzelnen, an Kunſtwerken beſonders reichen Städte und Länder. Man verfaſste Zuſammenſtellungen der berühmteſten Kunſtſchöpfungen, ſchrieb vergleichende Beurtheilungen der Verdienſte groſser Künſtler und kritiſirte in ſyſtematiſchen und hiſtoriſchen Schriften einzelne Kunſtgattungen. Und zwar waren es zum groſsen Theile nicht Laien, ſondern Künſtler, unter ihnen ſogar Meiſter von Ruf und Namen, welche in dieſer Weiſe auf Geſchmack und Urtheil ihrer Zeitgenoſſen wie auf die Ausübung der Kunſt ſelbſt Einfluſs zu gewinnen ſuchten.

Dadurch trat an die Stelle der früheren ſchöpferiſchen Unmittelbarkeit der Kunſtübung mehr und mehr bewuſste Reflexion und berechnende Abſichtlichkeit. Die Kunſt war ohnehin durch den groſsen politiſchen Umſchwung mehr und mehr ihrer Stellung als nothwendiges Glied eines politiſchen und religiöſen Organismus entfremdet; ſie wurde, gelöſt aus dem Zuſammenhange mit dem nationalen Geſammtleben, wie es ſich in den organiſchen Gemeinſchaften der einzelnen Völkerſchaften und Städterepubliken von Hellas entwickelt hatte, ebenſo wie Poeſie und Literatur vorwiegend Sache der Gebildeten. Für den Künſtler, der jetzt die »Kenner« zu befriedigen hatte, wurde ein eifriges Studium der früheren groſsen Kunſtleiſtungen und die gründlichſte Erforſchung aller Mittel künſtleriſcher Darſtellung eine Nothwendigkeit. Die alte Unbefangenheit der Technik geht verloren, ſie weicht einer berechneten Abſichtlichkeit und genauen Ueberlegung aller Vortheile, wobei dann der Künſtler auch wieder den Beſchauer es empfinden laſſen will, welche Schwierigkeiten er überwunden, welche Kenntniſſe und welche »Bravour« er in der Ausführung bewährt habe. Die gröſsten Leiſtungen der Kunſt nach Alexander, die Gruppen des Farneſiſchen Stieres und des Laokoon, der Borgheſiſche Fechter, wie der ſterbende Gallier des Capitols, haben unverkennbar etwas von dieſem neuen Geiſte ihrer Zeit, in deren Literatur gleichfalls das Gelehrte und Künſtliche, das Schwierige und Reflectirte vorherrſcht*). Ein bewuſstes Streben nach Effect iſt es ſomit, was vor Allem die plaſtiſchen Werke dieſer Periode, auch die beſten, von der ſtillen Gröſse und edlen Einfalt der früheren Zeit unterſcheidet.

Ein Hauptſitz der plaſtiſchen Kunſt nach Alexander war die Inſel Rhodus, dies göttergeliebte Eiland, auf das, wie Pindar ſang, Zeus ſelbſt des Reichthumes goldene Fülle er-

*) Dies iſt ſehr gut ausgeführt in Brunn's Geſchichte der griechiſchen Künſtler I, S. 512 ff.

goſſen und deſſen frommem Volke des höchſten Gottes Lieblingstochter die Gabe der Kunſt verliehen. Wir kennen noch die Namen von einigen zwanzig berühmten Künſtlern dieſer Schule, deren Leben und Wirkſamkeit die letzten dreihundert Jahre unſerer Zeitrechnung füllen. An ihrer Spitze ſteht Chares, der Schüler Lyſipp's, der Meiſter des rhodiſchen Koloſſes. Rhodus war überhaupt reicher an Koloſſen als alle anderen griechiſchen Städte und der Geſchmack für das Koloſſale in der Plaſtik ſcheint charakteriſtiſch geweſen zu ſein für die groſsen griechiſchen Handelsrepubliken, wie Rhodus und Tarent, und ihren auf gewaltige materielle Unternehmungen gerichteten Handelsgeiſt, deſſen Folge, ein im Alterthume ſprichwörtlicher Reichthum, für jene koloſſalen Werke die Mittel gab. In Rhodus zählte man noch zu Plinius' Zeit, nach deſſen eigener Angabe, Erzſtatuen an dreitauſend, an Koloſſen hundert. Neben dieſer Neigung für das Koloſſale, als den materiellen Ausdruck der Gröſse und des Reichthumes der Stadt und des Landes, bildete ſich aber in Rhodus noch der Geſchmack für eine andere Kunſtrichtung aus, welche das Bedürfniſs nach heftiger Gemüthserregung und leidenſchaftlicher Spannung des Intereſſes bei einer vorzugsweiſe auf lebhaftes Wagen von Gewinn und Verluſt geſtellten Bevölkerung von ſelbſt erzeugt. Wie noch heute bei den Engländern, ſo war bei den Rhodiern vorzugsweiſe jenes Genre der Plaſtik beliebt, wo eine leidenſchaftlich bewegte Handlung, eine an die Grenze des Furchtbaren, ja Entſetzlichen ſtreifende Situation den Gegenſtand bildeten. Wir haben noch zwei Werke dieſer Art übrig, die Gruppe des Farneſiſchen Stieres und den Laokoon; und beide Werke gehören Künſtlern der rhodiſchen Schule an, wenn auch über die Zeit, in welcher ſie lebten, von den Gelehrten vielfach hin und her geſtritten wird.

Verbunden mit dieſem Geſchmacke für das Pathetiſch-Dramatiſche und mit jener Vorliebe für das Koloſſale in den

Werken öffentlicher Kunſt finden wir zugleich drittens auch in derſelben rhodiſchen Schule die Neigung für jene Aufgaben der Plaſtik, die den Ausdruck der harmloſen Naivetät in gemüthlichen Genrebildern darſtellen. Wir wiſſen, daſs ein Künſtler dieſer ſelben Zeit und Schule, Boëthos, aus der kleinaſiatiſchen Stadt Chalcedon, ſich in ſolchen Darſtellungen auszeichnete. Sein Knabe mit der Gans iſt uns in mehreren Nachbildungen erhalten und der berühmte Dornauszieher des Capitoliniſchen Muſeums, wenn auch wahrſcheinlich aus früherer Zeit, gehört offenbar der gleichen Richtung an. Es iſt dies eine Gattung plaſtiſcher Kunſtwerke, mit denen die Kunſt dem Luxus des Privatlebens und dem Bedürfniſs des Zimmerſchmuckes in einer Reihe von Cabinetſtücken zu dienen begann, die ſich ſpäterhin unter dem Einfluſſe römiſcher Denkweiſe und Kunſtliebhaberei ins Unendliche vervielfältigten.

Die Blüthezeit von Rhodus und der rhodiſchen Kunſt begann ein Menſchenalter nach Alexander's Tode und währte bis auf die Zeit, wo in den römiſchen Bürgerkriegen, welche auf Cäſar's Ermordung folgten, die Stadt und Inſel von der furchtbaren Verheerung durch die republicaniſchen Heerhaufen unter Caſſius heimgeſucht wurden. Seitdem wanderten nicht nur die bedeutendſten Kunſtwerke älterer Zeit von dort nach Rom, ſondern auch die Künſtler vertauſchten allmälig überall ihre alten Wohnſtätten mit der Welthauptſtadt, in welcher die Prachtliebe der Kaiſer und der Reichthum und Luxus der Groſsen ihnen Beſchäftigung in Fülle bot. Unter den uns bekannten Namen rhodiſcher Künſtler befinden ſich, auſser den drei Meiſtern, die den Laokoon ſchufen, noch zwei andere, von denen uns ebenfalls vereinzelte Arbeiten erhalten ſind. So gelten die Vaticaniſchen Muſen von Tivoli für Copien nach dem Originale des Rhodiers Philiskos, das er für den Porticus der Octavia fertigte und als den Meiſter der Portraitſtatue des Sextus Pompejus im Louvre nennt eine Inſchrift den Rhodier Ophelion.

Mit Rhodus zugleich entfaltete fich ein blühendes Kunftleben in den Schulen zu Pergamus in Myfien, der Hauptftadt eines eigenen Königreiches aus den Trümmern der macedonifchen Weltmonarchie, deffen Könige, Bildung, Kunft und Pracht liebend, ihre Herrfchaft über einen grofsen Theil Kleinafiens ausdehnten. Die Trümmer herrlicher Tempel und Palaftbauten geben noch heute Zeugnifs von ihrer ehemaligen Pracht und einige Hauptwerke alter Plaftik: der fterbende Fechter des Capitols, die Barbarengruppe in Villa Ludovifi zu Rom und die Darftellungen aus dem Amazonen- und Gallierkampfe, einft auf der Akropolis von Athen, jetzt durch die Mufeen Europas zerftreut, find Arbeiten pergamenifcher Meifter aus der Blüthezeit der dortigen Kunft. Der erfte Attalus, dem feine Mitbürger wegen feiner Thaten gegen die Celten den Königstitel verliehen, war geradezu ein Lorenzo dei Medici des Alterthumes*). Auch Ephefus, die Stadt jenes Wunderbaues, des weltberühmten Dianentempels, erfcheint in diefer Periode und fpäter als ein Hauptfitz bildender Kunft, welche dafelbft, wie die drei ephefifchen Künftler des Namens Agafias beweifen, nach alter Weife in den Künftlerfamilien fortlebte. Der eine von ihnen ift der Meifter jener herrlichen Statue des Louvre, welche unter dem Namen des Borgefifchen Fechters bekannt ift.

In Aegypten waren die Ptolemäer eifrige Beförderer der Kunft wie der Wiffenfchaft und der Cultus des Serapis führte dort zu der künftlerifchen Schöpfung des Ideals diefes dem Zeus und dem Pluto zugleich angenäherten Gottes der Sonne und der Unterwelt, deffen Bildung, »ein undurchdringliches Gemifch von anziehender Milde und geheimnifsvoll fchreckender Gewalt«, den Charakter der fpäteren Religiofität fo ausdrucksvoll repräfentirt. Zwei vortreffliche Köpfe des Serapis befinden fich im Pioclementinifchen Mu-

*) Mommfen Römifche Gefchichte I, S. 667.

seum des Vatican. Sie zeigen im Bau der Stirne, im Bart- und Haarwuchs den Grundcharakter des Zeus. Aber der Modius, das Fruchtmafs, auf dem Haupte, welches als ein Symbol der Fruchtbarkeit die Unterwelt mit der Oberwelt verbindet, das dunkele Material des eisenfarbenen Basaltes und die Strahlenkrone sind unterscheidende Attribute dieser neuen Gottheit, deren Verehrung sich später über die ganze römische Welt verbreitete. Zu den neuen Idealgestaltungen, deren Ausbildung dieser Periode angehört, ist endlich auch die der Hermaphroditen zu zählen. Von ihnen, sowie von den anderen bisher namhaft gemachten Kunstwerken, welche dieser soeben charakterisirten Periode angehören, wird in dem folgenden Capitel zu handeln sein.

III.

DIE

ERHALTENEN HAUPTWERKE DER PLASTIK

AUS DEN DREI KUNSTSCHULEN

VON RHODUS, PERGAMUS UND EPHESUS.

Laokoon*).

Wir beginnen die Schilderung der erhaltenen Hauptwerke griechiſcher Plaſtik aus einer der drei berühmten, nach Alexander dem Groſsen entſtandenen Kunſtſchulen mit dieſem Werke, obſchon daſſelbe, unſerer Anſicht nach, in der erſten Kaiſerzeit gearbeitet wurde. Denn die Laokoongruppe iſt unter allen uns erhaltenen antiken Kunſtwerken dasjenige, welches uns den in der rhodiſchen Schule groſsgezogenen Geiſt der nachalexandriſchen Bildkunſt in einem höchſten Meiſterwerke am deutlichſten wiederſpiegelt.

Goethe nennt den Laokoon einen Beleg für die Wahrheit: daſs, »wenn der Meiſter ſein Schönheitsgefühl ruhigen und einfachen Gegenſtänden einflöſsen könne, ſich daſſelbe doch eigentlich in ſeiner höchſten Energie und Würde zeige, wenn es bei der Bildung mannigfaltiger Charaktere ſeine Kraft beweiſe und die leidenſchaftlichen Ausbrüche der menſchlichen Natur in der Kunſtnachahmung zu mäſsigen und zu bändigen verſtehe.« Mit dieſem Ausſpruche Goethe's

*) Müller-Wieſeler I, 47, 214. Overbeck Fig. 100 und 101. Lübke Fig. 135. Bei Overbeck Fig. 101 und bei Lübke mit der richtigen Armhaltung des Vaters und jüngeren Sohnes.

darf man wohl ein Wort Leſſing's verbinden, der in ſeinem »Laokoon« die Behauptung aufſtellt, daſs die Abſicht des Meiſters darauf gegangen ſei, »die höchſte Schönheit unter den gegebenen Umſtänden des höchſten, körperlichen und Seelen-Schmerzes darzuſtellen.«

Damit iſt die Laokoongruppe gleichſam als eine plaſtiſche Darſtellung der Tragödie aufgefaſst; und ſie iſt in der That die alte helleniſche Tragödie in Marmor, die antike Tragödie, wie ſie Ariſtoteles erklärte, mit den vereinigten Leidenſchaften der Furcht und des Mitleids, deren Doppelklang uns entgegentönt aus dieſer Marmorgruppe des tragiſchen Leidens. In ihr iſt der höchſte Affect ſo rein als es überhaupt möglich iſt, vermählt mit ſchöner Form. Denn wenn auch der Schönheit zu Liebe keineswegs die Gröſse des Schmerzes gemildert iſt, ſo ſteht in dieſem tragiſchen Ringer doch ein groſser Menſch vor uns, der, obſchon tief ergriffen von leidenvoller Qual, doch ein unausweichbares Schickſal auch im höchſten Schmerze noch würdevoll zu tragen weiſs.

Die Sage erzählte von dem trojaniſchen Prieſter Laokoon, der nach dem trügeriſchen Abzuge der Griechen bei der Friedensfeier am Meeresſtrande ſeine Mitbürger, die Troer, gewarnt habe vor dem zurückgelaſſenen hölzernen Rieſenpferde. Aber die Götter, welche Troja's Verderben beſchloſſen hatten, ſendeten zwei Schlangen aus dem Meere, welche den treuen Warner umſtrickten und ihn ſammt ſeinen Söhnen erwürgten. Dieſe von dem griechiſchen Heldenliede und von der Tragödie behandelte Sage hatte der Künſtler vor ſich, der den Gedanken zu unſerer Gruppe in der Seele erfaſste. Wie er ſich den Vorgang dachte, lehrt die Betrachtung des Kunſtwerkes ſelbſt*). Die heranringelnden Schlangen kommen von der rechten Seite des Beſchauers her. Beide ſchieſsen, nachdem die eine den älteren Sohn,

*) Vgl. Ein Jahr in Italien V, S. 69 ff. Geſ. W. XV.

ohne ihn mit ihrem Zahne zu verletzen, nur mit dem Schweife leicht an dem unteren Theile verſtrickt hat, nach der linken Seite hin, wo ſich zur Rechten des Vaters der jüngere Knabe befindet. Zu dieſem, dem zarteren, ſchwächeren Lieblinge, wendete ſich der geängſtigte Vater, um ihn ſchützend zu vertheidigen gegen den tödtlichen Biſs der Ungeheuer. Er wollte das eine derſelben ergreifen, welches den Knaben umſchnürt. Aber in denſelben Augenblicke fährt das andere Ungethüm blitzſchnell nach der rechten Seite an ihm ſelber hinauf und ſenkt in die Weiche der linken, dem älteren Knaben zugewendeten Seite ſeines Leibes den giftigen Zahn. In dieſem Momente übermannt der phyſiſche Schmerz das Vatergefühl. Er hat die Schlange, die ſein jüngſtes Kind umrungen hat, losgelaſſen und fährt mit der linken Hand nach dem Feinde, deſſen tödtlicher Biſs alle ſeine Nerven mit Schmerzenspein durchzuckt und ihn zwingt, in unwillkürlicher Schmerzbewegung ſeine Rechte ans Haupt zu legen. Dies iſt der Augenblick, in welchem der Künſtler nach dem Stufengange der bezeichneten Momente des Vorganges die Situation der Gruppe aufgefaſst hat*). Nur ſo betrachtet iſt ſie, nach Goethe's ſchönem Ausdrucke, im vollen Sinne des Wortes ein fixirter Blitz, eine Welle verſteint im Augenblicke, da ſie gegen das Ufer anſtrömt. Hat doch der Bildhauer Bernini, wie Winckelmann erzählt, ſogar den Anfang der Wirkung des tödtlichen Giftes in dem einen Schenkel Laokoon's an der Erſtarrung deſſelben zu entdecken geglaubt!

Daher erklärt ſich nun auch die Stellung des Laokoon, der nicht nach der Richtung ſeiner Wunde, wie es natürlich ſcheint, ſondern noch völlig nach der Seite des jüngeren Knaben hingewendet erſcheint. Dies iſt ein überaus feiner, ſeelenvoller Zug. Zwar hat der Schmerz momentan den Mann und Vater überwältigt, aber nur die Hände, — nicht

*) Vgl. Juſti Winckelmann I, S. 467 und 471 ff.

den Leib, ſich ſelbſt, wendet er gegen den angreifenden Feind. Es iſt, als wollte er auch ſo noch den geliebten Knaben nicht verlaſſen. Und doch fühlt er in demſelben Augenblicke, in welchem er die eigene Todeswunde empfindet, daſs er in dem Momente, wo er übermannt von ihrem Schmerze an die eigene Vertheidigung dachte, das geliebte hülfloſe Kind dem anderen Ungeheuer preisgegeben hat. Er hört des ſchwer umſchnürten Knaben Jammerlaute und dieſer Schmerz iſt es, der weit mehr noch als der eigene ſich in den edlen Zügen des von Seelenqual umwölkten Antlitzes, in dieſem ſtummen Hülferufe zu den ewigen Göttern droben ausſpricht. Denn Laokoon ſchreit nicht; der Aufſchrei iſt vorhergegangen. Wundervoll iſt dabei die künſtleriſche Weisheit, mit welcher der Künſtler den milderen Ausdruck im Geſichte der Söhne mit der Heftigkeit der Züge des Vaters in Contraſt geſetzt hat. An jenem bricht ſich der Schrei des Entſetzens und die Gruppe wird ſtatt eines gellenden Uniſonos ein harmoniſcher Dreiklang. Aber auch in dem Ausdrucke des Laokoon ſelbſt bekundet ſich die maaſshaltende Weisheit des Künſtlers. Die Bruſt iſt gehoben, das Haupt zurückgeworfen, die Lippen geöffnet, die Stirn gerunzelt und erſt von hier, von dieſer beredten Miene aus, in welcher das körperliche Leiden zum ſeeliſchen wird, geht auch jenes über in das Mitgefühl des Beſchauers. Und doch durfte dieſer klagende Mund um keine Linie weiter geöffnet ſein, wenn er nicht ein dunkler Fleck, eine hemmende Kluft werden ſollte in dieſem edlen, ſchmerzdurchzuckten Angeſichte.

Ich will zum Schluſſe die Schilderung Winckelmann's herſetzen, welche er von der Hauptfigur in ſeiner Kunſtgeſchichte giebt. Er nennt den Laokoon »eine Statue im höchſten Schmerze nach dem Bilde eines Mannes gemacht, der die bewuſste Stärke des Geiſtes gegen denſelben zu ſammeln ſucht; und indem ſein Leiden die Muskeln aufſchwellt und die Nerven anzieht, tritt der mit Stärke gewaffnete Geiſt

in der aufgetriebenen Stirn hervor und die Bruſt erhebt ſich durch den beklemmten Athem und durch Zurückhaltung des Ausbruches der Empfindung, um den Schmerz in ſich zu faſſen und zu verſchlieſsen. Das bange Seufzen, welches er in ſich zieht, erſchöpft den Unterleib und macht die Seiten hohl, was uns gleichſam von der Bewegung ſeiner Eingeweide urtheilen läſst. Sein eigenes Leiden aber ſcheint ihn weniger zu beängſtigen als die Pein ſeiner Kinder — denn das väterliche Herz offenbart ſich in den wehmüthigen Augen, auf denen das Mitleiden in einem trüben Dufte zu ſchwimmen ſcheint. Sein Geſicht iſt klagend aber nicht ſchreiend, ſeine Augen ſind nach der höheren Hülfe gewandt. Der Mund iſt voll von Wehmuth und die geſenkte Unterlippe ſchwer von derſelben. In der überwärts gezogenen Oberlippe aber iſt dieſelbe mit Schmerz vermiſcht, der mit einer Regung, wie über ein unverdientes Leiden, in die Naſe hinauftritt und ſich in den erweiterten, aufwärts gezogenen Nüſtern offenbart. Unter der Stirn iſt der Streit zwiſchen Schmerz und Widerſtand, wie in einem Punkte vereinigt, mit groſser Weisheit gebildet. Denn, indem der Schmerz die Augenbrauen in die Höhe treibt, ſo drückt das Sträuben wider denſelben das obere Augenfleiſch niederwärts und gegen das obere Augenlied zu, ſo daſs daſſelbe durch das übergetretene Fleiſch beinahe ganz bedeckt wird. Die Natur, welche der Künſtler nicht verſchönern konnte, hat er entfalteter, angeſtrengter und mächtiger zu zeigen verſucht; da, wohin der gröſste Schmerz gelegt iſt, zeigt ſich auch die gröſste Schönheit. Die linke Seite, in welche die Schlange mit wüthendem Biſſe ihr Gift ausgieſst, iſt diejenige, welche durch die nächſte Empfindung zum Herzen am heftigſten zu leiden ſcheint, und dieſer Theil des Körpers kann ein Wunder der Kunſt genannt werden. Seine Beine wollen ſich erheben, um ſeinem Uebel zu entrinnen; kein Theil iſt in Ruhe, ja die Meiſſelſtriche ſelber helfen zur Bedeutung einer erſtarrten Haut.«

Man könnte eine eigene Bibliothek füllen mit den Schriften, welche ſeit Winckelmann über dies »Wunderwerk der Kunſt«, *il portento del arte*, wie es Michel Angelo nannte, geſchrieben ſind. Leſſing, der daran ſeine eigene Theorie der plaſtiſchen Kunſt knüpfte, Heyne, Welcker und Andere, welche das Mythologiſche und Hiſtoriſche erklärten, der feinſinnige Visconti, deſſen Schilderung *) auch nach Winckelmann noch Aufmerkſamkeit verdient, Goethe endlich, der in ſeinem Aufſatze vielleicht am tiefſten eindrang in den geiſtigen Gehalt des Werkes, — die gröſsten Kunſtgelehrten und die tiefſten Denker über das Schöne und die Kunſt haben dieſes Kunſtwerk zum Gegenſtande ihrer Unterſuchungen gemacht. Und immer wird dem liebevollen Beſchauer noch Eigenes aufzufinden bleiben; denn das wahre Kunſtwerk iſt unendlicher Natur, den Reichthum einer geiſtigen Welt umſchlieſsend. Dahin gehören Bemerkungen wie die, daſs die Söhne mit Abſicht im Verhältniſſe zu der Geſtalt des Vaters zu klein gehalten ſind. Denn nur ſo konnte die ſchöne Pyramidalform der Gruppe ungeſtört gewahrt und zugleich die Figur Laokoon's ſelbſt als Hauptfigur charakteriſirt werden **).

In einer Vigna zu Rom, nahe bei den Sette Sale genannten Waſſerbehältern der alten Titusthermen, fand der Beſitzer des Weinberges, Felix de Fredis, im Jahre 1506 das Kunſtwerk. Papſt Julius II., dem er ſeinen Fund anzeigte, ſandte ſogleich den groſsen Michel Angelo zur Unterſuchung deſſelben ab und dieſer erkannte augenblicklich in dem Werke die von Plinius über alle Kunſtleiſtungen ſeiner Zeit erhobene Gruppe des Laokoon und ſeiner Söhne. Der erfreute Papſt beſchenkte den glücklichen Finder mit einer reichen Pfründe und verſetzte das Kunſtwerk in die vatica-

*) *Oeuvres div. IV, p. 140 — 143.*

**) In neueſter Zeit hat der Biograph Winckelmann's (I, S. 450 — 470) dem Laokoon einen eigenen Abſchnitt gewidmet.

niſche Sammlung. Die Gruppe war verhältniſsmäſsig ſehr wohl erhalten. Ergänzt ſind nur und zwar nicht ganz richtig, der rechte Arm des Vaters, die Arme der Söhne und Einiges an den Schlangen ſowie an den Zehen der Figuren. Die Arbeit iſt auch ein Meiſterſtück antiker Technik, Alles daran iſt durchaus mit dem Meiſsel behandelt, was der Wahrheit des Fleiſches viel zuträglicher iſt, als der Schliff und die übertriebene Politur.

Der Laokoon iſt eines der wenigen uns übrig gebliebenen Werke, über welches wir durch einen glücklichen Zufall aus dem Alterthume ſelbſt genauere Nachricht haben. Wir wiſſen, wer es geſchaffen, in welchem Raume es aufgeſtellt war, vielleicht auch, in welcher Zeit die Meiſter lebten. »Dieſer Laokoon, der ſich im Hauſe des Imperator Titus befindet,« ſagt Plinius, ein Zeitgenoſſe des Kaiſers Titus, der an den von den beiden erſten Kaiſern der Flaviſchen Dynaſtie aufgeſtellten Kunſtwerken überhaupt perſönlichen Antheil bezeigt — »iſt ein Werk, das allen Werken der Malerei und Bildnerei vorzuziehen iſt. Aus einem Marmorblocke haben ihn und ſeine Kinder und die wunderbaren Verſchlingungen der Drachen die drei hochberühmten Künſtler Ageſander, Polydorus und Athenodorus, geborene Rhodier, nach gemeinſamem Plane gebildet.« Vorher hatte Plinius erwähnt, daſs das Zuſammenarbeiten mehrerer Künſtler an einem Werke dem Ruhme der einzelnen Künſtler oft ſchade und fährt nach den erwähnten Worten fort, daſs ähnlich auch andere Künſtlerpaare die Kaiſerpaläſte mit ihren Werken erfüllt hätten.

Seit Leſſing bis auf den heutigen Tag iſt dieſe Stelle des römiſchen Schriftſtellers ein Zankapfel der Gelehrten geweſen. Während Winckelmann und ſeine Anhänger den Laokoon für ein Werk der Zeit Alexander's des Groſsen anſehen, traf ſchon Leſſing das Richtige, indem er aus den Worten des Plinius den Beweis führte, daſs in denſelben von einem Werke aus der Zeit des Schriftſtellers ſelbſt die Rede

ſei. Und ſo ſcheint es in der That *). Plinius dedicirte und ſchrieb ſein Buch für den Kaiſer Titus. Das Werk, von dem er ſpricht, war neu, die Bewunderung, die es bei ſeiner Vollendung erregte, noch friſch und Plinius, wie ohne Zweifel auch ſein kaiſerlicher Gönner Titus gleichfalls, von derſelben hingeriſſen. Aber ſelbſt unter dieſen Umſtänden iſt das Uebermaaſs des Lobes, mit welchem der Schriftſteller dies Kunſtwerk »allen Schöpfungen der Malerei und Sculptur vorzuziehen« nennt, noch nicht erklärt. Freilich war Plinius kein eigentlicher Kunſtkenner; — ja, man kann ſagen, daſs ſeine Kunſturtheile uns oft ziemlich roh vorkommen. Auch die Abſicht, ſeinem Kaiſer durch jenes Urtheil zu ſchmeicheln, indem er ein Lieblingskunſtwerk deſſelben übermäſsig pries, kann immerhin zugegeben werden **); — war doch ſelbſt ein Winckelmann ſeinem Cardinal Alexander Albani gegenüber nicht immer frei von der Schwäche, gewiſſe Kunſtwerke der Albaniſchen Sammlung über Gebühr zu erheben. Aber um gegenüber den Wunderwerken eines Phidias und Polyklet, eines Praxiteles und Lyſippus, die er zum Theil in Rom vor Augen hatte, dieſen Laokoon über alle Leiſtungen der geſammten Plaſtik und Malerei aller Zeiten zu ſetzen, dazu war denn doch Plinius — ganz abgeſehen davon, daſs er mit dieſem Urtheile zahlreichen anderen Stellen ſeines eigenen Werkes direct widerſprochen haben würde — weder unverſtändig noch Schmeichler genug. Glücklicherweiſe giebt es einen Ausweg aus dieſem Dilemma. Sowohl der Zuſammenhang der Worte des Schriftſtellers, als ganz beſonders die Vergleichung mit »allen Werken der Malerei«, über welche gleichfalls der Laokoon jener drei Künſtler weit erhaben ſein ſoll, zeigen deutlich, daſs Plinius' Worte nur von den ſämmtlichen Werken der Bildkunſt und Malerei zu verſtehen ſind, in deren Umgebung ſich der

*) Anderer Anſicht iſt zuletzt noch Juſti Winckelmann a. a. O.

**) Vgl. Stark Niobe und die Niobiden S. 120.

Laokoon befand, alſo von allen jenen Werken, mit denen Sculptur und Malerei den Palaſt des Titus geſchmückt hatten. So allein kommt Sinn und Verſtand in ein Urtheil, welches ſonſt beide verleugnen und dazu den durchaus ehrenwerthen Charakter des alten römiſchen Gelehrten unheilbar bloſsſtellen würde.

Ageſander war wohl der Meiſter, welcher die Gruppe erfand, von den beiden anderen Künſtlern war der eine, Athenodorus, wie Inſchriften beweiſen, ſein Sohn, beide vermuthlich ſeine Schüler. Da ſie aber an der Ausführung alle drei Theil genommen hatten, ſo war dies, wie Plinius bemerkt, ihrem Ruhme und ihrer Bekanntheit beim groſsen Publicum nachtheilig, da es dieſem Publicum zu viel war, drei Künſtlernamen für ein einziges Werk im Gedächtniſs zu behalten. Dieſe Bemerkung, welche Plinius auch auf andere Künſtler ausdehnt, welche gemeinſchaftlich ein groſses Werk geſchaffen, iſt keineswegs ſo albern, wie ſie ausſieht. Jedenfalls iſt ſie ſehr charakteriſtiſch für das groſse Publicum der Kunſtfreunde in Rom und das Kunſtintereſſe damaliger Zeit. Auch bei uns mangelt es nicht an Beiſpielen, daſs, wenn mehrere Künſtler ein Werk gemeinſam geſchaffen, der eine dabei an Ruhm zu kurz kommt. Bei der berühmten Koloſſalſtatue des groſsen Friedrich in Berlin verſchwindet der Name des trefflichen Künſtlers Bläſer, der das herrliche Roſs gebildet, vor dem groſsen Namen ſeines Meiſters Rauch, der die Ehre des ganzen Werkes allein davonträgt.

Nach Plinius war das Werk der drei Künſtler aus einem Blocke gehauen; unſer Laokoon iſt aber, wie neuere Unterſuchungen gezeigt haben, aus fünf Stücken zuſammengeſetzt. Dennoch iſt es unzweifelhaft, daſs wir in ihm das gerühmte und bewunderte Originalwerk beſitzen, welches einſt den Palaſt des kunſtliebenden Kaiſers ſchmückte. Denn Plinius iſt in ſolchen Dingen ungenau. Er lieſs ſich hier, wie bei der Gruppe des Stieres, die er auch aus einem Stücke

gearbeitet nennt, täuſchen durch die kunſtreiche Zuſammenfügung der Theile und er ſteht überhaupt mit dieſer und vielen ähnlichen Bemerkungen auf dem Standpunkte des groſsen römiſchen Publicums ſeiner Zeit, dem im Kunſtwerke vor Allem das Kunſtſtück wichtig war. Meldet er es doch als etwas ganz Beſonderes, daſs an dem Farneſiſchen Stiere ſelbſt der Strick, mit dem die Dirke an das Ungethüm gefeſſelt iſt, aus ein und demſelben Blocke gehauen ſei!

Die Namen der drei groſsen Künſtler, welche Plinius ſelbſt die aller ausgezeichnetſten nennt, ſind übrigens auſser dieſer Stelle des römiſchen Schriftſtellers ſonſt nirgends genannt *). Daſſelbe gilt von den Namen der anderen durch treffliche Werke damals berühmten Bildhauer, welche Plinius an derſelben Stelle als ſolche aufzählt, die für die Paläſte der Kaiſer von Auguſtus bis auf Titus gearbeitet. Das erklärt ſich durch einen Blick auf die alte Literatur der Kunſtgeſchichte. Paſiteles, ſelbſt ein Bildhauer, und Varro, beide Zeitgenoſſen des Pompejus, waren die letzten groſsen Kunſthiſtoriker der alten Zeit. Beider Werke hat Plinius noch benutzt und darum kennen wir noch faſt alle Namen bedeutender Künſtler, welche um die Zeit jener Männer lebten. Für die folgende Zeit aber iſt Plinius für die Kunſt in Rom unſere einzige Quelle und die Künſtler, welche während dieſer Epoche, die faſt ein Jahrhundert begreift, in Rom lebten und für Rom arbeiteten, haben nur bei ihm und nur gelegentlich eine Erwähnung gefunden, da Plinius die Kunſtgeſchichte ſelbſt nur gelegentlich in ſeinem Werke behandelt. So ſind denn Namen von Meiſtern, wie Glykon, der den Farneſiſchen Hercules, und Apollonius von Athen, der den Torſo des Belvedere geſchaffen, nur durch Aufſchriften

*) Nur Athenodoros, Ageſander's Sohn, kommt vielleicht noch auf vier Inſchriften vor und kann derſelbe ſein, welchen Plinius gelegentlich als Verfertiger von Frauenportraits erwähnt.

auf ihren Werken und durch zufällige Erwähnung der Nacht der Vergeſſenheit entriſſen worden.

Was den Kunſtcharakter anlangt, ſo gehört die Laokoongruppe zu der Claſſe jener Werke der antiken Bildkunſt, welche nicht mehr durch Glaubens- und Cultusbedürfniſs, ſondern durch jene freie ſchöpferiſche Thätigkeit des Künſtlers hervorgebracht wurde, der, für die Prachtliebe und den Luxus einer äſthetiſch gebildeten Zeit arbeitend, den ganzen Inhalt alter Sage und Dichtung nach eigenem Ermeſſen und Belieben oder nach dem Wunſche des Kunſtfreundes und Beſtellers in den Kreis ſeines Schaffens zog. Das Tragiſch-Pathetiſche, ſo zu ſagen Rhetoriſche, welches unverkennbar in dem hier gewählten Vorwurfe liegt, ja in demſelben unter allen noch vorhandenen Werken alter Bildkunſt ſeinen vollkommenſten Ausdruck findet, war tief begründet in dem Weſen und Charakter der Zeit ſelbſt, innerhalb deren und für die es geſchaffen wurde. Das Virtuoſe der Behandlung wie der Conception iſt im Laokoon mit jenem Streben nach Illuſion verbunden, welche ſo vielen plaſtiſchen Werken der römiſch-griechiſchen Kunſtperiode jenen Anflug des Theatraliſchen verleiht, den wir ſelbſt im Apoll von Belvedere wahrnehmen. Es liegt zugleich ein Unverſöhntes in dem Gegenſtande ſelbſt, etwas Beklemmendes, Beängſtigendes, Quälendes in dem Eindrucke, den der Anblick dieſes hoffnungsloſen Martyriums auf den Beſchauer macht*). Das war es, weshalb ein Künſtler wie Dannecker ſein Auge nicht gern lange auf dieſem Werke verweilen laſſen mochte; und mehr als ein Mal habe ich mich ſelbſt darauf betroffen, daſs Blick und Seele ſich Ruhe und Troſt ſuchend von dem ſchlangenumſchnürten Entſetzen ab- und irgend einer heiteren, ſchönen Göttergeſtalt in nächſter Nähe zuwendeten. Der Laokoon iſt das Gröſste in ſeinem Genre, aber dieſes Genre ſelbſt iſt nicht das Gröſste der Kunſt. Es gehört ein Zug römiſcher

*) Ebenſo urtheilt Jul. Braun Geſch. der Kunſt II, S. 702.

Grauſamkeit in der Weltſtimmung jener Zeit dazu, um einen Künſtler zu ſolchem Motive zu begeiſtern, einen Kaiſer mit ſolchen Werken die Gemächer ſeines Palaſtes ſchmücken zu laſſen. Und es iſt aus der Blüthezeit der helleniſchen Kunſt, die zugleich eine Blüthezeit war helleniſcher Humanität, ſchwerlich ein Künſtler zu nennen, der ſich und ſeiner Kunſt eine ähnliche Aufgabe geſtellt hätte. Damit ſoll freilich nicht geſagt ſein, daſs ſich die alte Kunſt von der Darſtellung körperlichen Leidens überhaupt zurückgezogen hätte. Wir wiſſen, daſs der Bildhauer Pythagoras von Rhegium, ein Zeitgenoſſe des Myron, einen verwundeten Philoktet in Erz gebildet, bei dem der Beſchauer den Schmerz der giftigen Wunde mitzuempfinden glaubte, und groſse Maler wie Ariſtophon, der Bruder Polygnot's, und Parrhaſios hatten das Leiden deſſelben Helden in berühmten Bildern dargeſtellt. Silanion's ſterbende Jokaſte aus Erz, der ſterbende Alexander, der unter ſeinen Wunden zuſammenſinkende Krieger des Kreſilas, die weinenden Frauen von Sthennis, ferner die Gruppe des Epigonus, in welcher ein Kind die getödtete Mutter liebkoſt, dieſe und andere in den Zeiten der blühenden Kunſt von groſsen Meiſtern behandelten Vorwürfe, zu denen ſich noch ein Hercules vom giftigen Brande des Neſſushemdes gefoltert und eine groſse Zahl von Reliefdarſtellungen geſellt, die, wenngleich römiſche Arbeit, doch auf berühmte ſtatuariſche Vorbilder griechiſcher Kunſt ſchlieſsen laſſen — dies Alles beweiſet hinlänglich, daſs Ausdruck und Darſtellung tiefſten, körperlichen und ſeeliſchen Leidens der helleniſchen Plaſtik niemals fremd geweſen iſt. Aber eben ſo gewiſs iſt es, daſs das Raffinement dieſes Genres und die Vorliebe für dergleichen Darſtellungen der ſpäteren und namentlich der römiſchen Zeit angehören.

Die erhaltene Laokoongruppe muſs im Alterthume mehrfach nachgebildet worden ſein. Wenigſtens finden ſich in den europäiſchen Muſeen noch mehrere Laokoonköpfe — ſo z. B. der Aremberg'ſche Laokoonkopf in Brüſſel, wenn der-

ſelbe nicht, wie Juſti *) vermuthet, modern iſt und ein angeblich im Muſée Fol zu Genf befindlicher Kopf eines der Söhne und auch von den Schlangen giebt es noch Ueberreſte, die zu ſolchen Wiederholungen der Gruppe gehört haben mögen.

*) Winckelmann I, S. 455.

Die Gruppe des Farneſiſchen Stieres*).

Amphion und Zethus, die Söhne der thebaniſchen Königstochter Antiope, ſpäter die Erbauer von Theben, rächten ihre Mutter, welche vom Könige Lykus und ſeiner Gemahlin Dirke gefangen gehalten und gemiſshandelt worden war, dadurch, daſs ſie den Lykus erſchlugen und die Dirke an die Hörner eines wilden Bergſtieres gebunden zu Tode ſchleifen lieſsen.

Wir ſehen, die Sage gehört jener uralten Zeit der wilden Rohheit an, in welcher für die Urahnen der Griechen die unbarmherzigſte Grauſamkeit einer gegen empfangene Beleidigungen unverſöhnlichen Blutrache als Geſetz galt. Die Beſtrafungsſcene der Dirke durch die Söhne der Antiope, ward in der Zeit nach Alexander ein beliebter Gegenſtand der bildenden Kunſt und Reliefs auf Tempeln, Wandgemälde und Münzen wiederholten ſie als ein Symbol der kindlichen Pietät im Geiſte der alten Zeit. Unter allen am berühmteſten war aber die uns erhaltene Gruppe, jetzt der Farneſiſche Stier genannt, ein Werk der Gebrüder Apollo-

*) Müller-Wieſeler I, 47, 215 a. α, β, γ. Overbeck Fig. 102. Lübke Fig. 136.

nius und Tauriscus, aus Tralles in Carien ſtammend, aber Künſtler der rhodiſchen Schule und wahrſcheinlich in Rhodus lebend. Sie kam unter Kaiſer Auguſt von Rhodus nach Rom in den Beſitz des groſsen Kunſt- und Literaturfreundes Aſinius Pollio. Kaiſer Caracalla verwandte ſie ſpäter zum Schmucke ſeiner koloſſalen Bäder und hier wurde ſie in der Mitte des ſechzehnten Jahrhunderts ſehr beſchädigt aufgegraben, reſtaurirt und im Palaſt Farneſe aufgeſtellt, von wo ſie, mit der Farneſiſchen Erbſchaft um die Zeit von Goethe's italieniſcher Reiſe nach Neapel gebracht wurde. Hier ſtand ſie lange im Garten von Villa Reale, bis ſie endlich, um gegen die Unbilden des Wetters geſichert zu werden, im Muſeo Borbonico, jetzt nazionale, aufgeſtellt wurde.

Die Gruppe iſt, wie bemerkt, ein Werk der rhodiſchen Schule. In dieſer Schule hatte ſich, wie wir ſahen, neben dem Geſchmacke an dem Koloſſalen auch die Vorliebe für das gewaltſam Spannende, Effectvolle ausgebildet, das ſich gar leicht bis zum Ueberladenen verliert. Der Toro Farneſe, eine Art antiker Mazeppa, iſt ein Beiſpiel dieſes Geſchmackes und auch zugleich ein Beiſpiel von dem Geſchmacke des Zeitalters, dem er angehört, für grauſame, bis an die Grenze des ſinnlich Ertragbaren ſtreifende Motive. Wenn ſogar der Laokoon davon nicht ganz frei iſt, ſo ſcheint in dieſer unſerer Gruppe geradezu das Maafs überſchritten, und auch Otfried Müller giebt zu, daſs das Werk bei aller ſinnlich imponirenden Mächtigkeit doch ohne einen befriedigenden, geiſtigen Inhalt ſei. Man darf aber noch weiter gehen und es ausſprechen: Die Darſtellung eines Racheactes, wo zwei rieſenhafte Jünglinge ihre ganze Seele darin verſenken und ihre ganze Heldenkraft dazu aufbieten, ein zu Boden liegendes, hülfloſes, um Erbarmen flehendes Weib mit ſtudirter Grauſamkeit dem gräſslichſten Tode zu weihen, iſt für ein menſchliches Gefühl geradezu empörend und unerträglich. Und in der That kann man das von der Kunſt in dieſem Werke Geleiſtete auch nur empfinden und genieſsen, wenn man

von dem Ganzen des Motivs vollſtändig abſieht und den Zweck der dargeſtellten Haupthandlung gänzlich ignorirt. Der Laokoon iſt noch immer eine Tragödie, die Farneſiſche Stiergruppe dagegen iſt nichts als die Darſtellung einer Henkerarbeit. Und die ganze Geſchichte der Kunſt weiſs von keinem einzigen Werke der vollendeten Zeit, der Zeit der Humanität und des Schönheitsſinnes von Phidias bis auf Alexander den Groſsen, deſſen Meiſter ſich ein ähnliches Motiv zu behandeln erlaubt hätte. Erſt die chriſtliche Kunſt hat ſolche Werke der Plaſtik hervorgerufen, wie z. B. die koloſſale Marmorgruppe des Apoſtel Petrus zu Bologna, der mit gefeſſelten Händen den Todesſtreich des neben ihm ſtehenden Henkers erwartet! Wenn es wahr iſt — und es wird wohl wahr ſein und bleiben —, daſs erſt die vollendete Harmonie des Gedankeninhaltes und der äuſseren Darſtellung das Werk der Kunſt zum Kunſtwerke macht, ſo kann in dieſem höchſten Sinne die Gruppe des Farneſiſchen Stieres auf dieſen Namen keinen Anſpruch erheben.

Aber auch die Ausführung ſelbſt leidet, ſobald man das Werk als Ganzes, als Compoſition betrachtet, an groſsen Mängeln. Wir wollen einen begeiſterten Lobredner deſſelben ſprechen laſſen, Welcker, der die Gruppe »ein Ganzes« nennt »von der feurigſten Erfindung und bewundernswürdigſten Compoſition«. Dabei geſteht derſelbe indeſſen zu: die Gruppe überſchreite eigentlich die Grenzlinien der Sculptur, ja ſie ſtreife ſogar ins Gebiet des Maleriſchen hinüber. Sie mache auf den erſten Blick immer zunächſt den Eindruck einer verworren aufgehäuften Maſſe und gleiche einem auf viereckter Baſis errichteten Thurme oder Kegel. Sie gehöre offenbar an einen überall offenen Standort (nicht in eine Niſche), wo man ſie bequem umgehen könne; dann biete ſie von jeder Seite eine Anſicht und bilde ein Ganzes, das man für eine ſelbſtändige Compoſition nehmen könnte. »Freilich,« fügt er hinzu, »den vollen Anblick aller Perſonen auch nur von einer Seite zu geſtatten, darauf iſt ſie nicht eingerichtet!«

Wir können uns bei dieſen zugegebenen Fehlern vollkommen beruhigen; ſie ſind genügend, um unſer Urtheil über das Werk als Ganzes zu beſtätigen. Roh und barbariſch im Motive, überladen und verwirrt in der Ausführung, von keiner Seite ſich dem Betrachter als ein überſichtliches Ganzes darſtellend, von keinem Standpunkte aus den vollen Anblick auch nur des gröſsten Theiles der hier zuſammengebrachten Geſtalten gewährend, dabei die Grenzlinien der Sculptur überſchreitend und ſich in das Gebiet des Maleriſchen verirrend, — ich denke dieſe Mängel reichen eben aus, um als Summe daraus das Urtheil zu ziehen, daſs das Werk als Ganzes verfehlt und für ein groſsartiges Beiſpiel eines verirrten und geſunkenen Kunſtgeſchmackes zu halten iſt. Auch Winckelmann konnte zu dieſem Werke nie ein Herz faſſen und ſein karges Lob iſt bei Lichte beſehen nur auf die feine Ausarbeitung von Nebendingen gerichtet. Was den Umſtand betrifft, daſs die Gruppe in erhöhter Aufſtellung von keiner Seite die Möglichkeit einer Geſammtanſicht gewährt, ſo ſollte man beinahe wünſchen, ſie ſo aufgeſtellt zu ſehen, daſs man etwa von einer Galerie darauf hinabſchauen könnte. In Bezug auf das Motiv aber iſt die Ausführung von der Art, daſs wer die Fabel nicht kennt, ſchwerlich auf den Gedanken kommen wird, daſs hier ein antiker Mazeppa aufgeführt und ein Weib zu Tode geſchleift werden ſoll. Was das unbefangene Auge vor ſich ſieht, iſt vielmehr umgekehrt: Ein Weib, das, im Begriffe von einem wilden Stiere zertreten zu werden, durch zwei herbeigeeilte Heroen, die das Unthier bewältigen, gerettet wird. Die von Welcker hochgerühmten Seitenanſichten ſind endlich zum Theil ſo unſchön als möglich. Stellt man ſich z. B. rechts von der Vorderſeite, ſo ſieht man den Rücken des Amphion, den Hintern des Stieres, die ſteif ergänzte Antiope mit ihrem Speere und der lächerlichen, gouvernantenhaften Bewegung der rechten Hand, die freilich wohl dem Ergänzer zur Laſt zu legen iſt, mit der ſie zu ſagen ſcheint: »Das kommt von

der Unvorſichtigkeit!« Aber ſelbſt von der Vorderſeite betrachtet hat man nur ein wirres Durcheinander von Gliedmaſsen und ſtützenden Baumſtämmen und, mit Ausnahme des Amphion, keine einzige ſchöne Kopfanſicht, während man das Geſicht des Zethus faſt nur von einem einzigen Punkte aus ſehen kann.

Um indeſſen dem Werke nach Verdienſt gerecht zu werden, das als Ganzes, als Gruppe mit allen ſeinen Figuren betrachtet, fehlerhaft iſt und bleibt, dazu bedarf es einer anderen Erwägung, die uns vielleicht den richtigen Geſichtspunkt giebt.

In aller plaſtiſchen Kunſt der Alten iſt nicht die Ueberlieferung, Fabel, Sage und das durch ſie gegebene Motiv das Erſte in der Seele des Künſtlers, ſondern dies Erſte, dies zeugende Moment iſt für ihn die Naturbeobachtung, das Naturmotiv. Den Namen giebt, die Deutung leiht dann ſeinem Werke der religiöſe Mythus, der herrſchende Glaube oder die ſpätere Deutung, die in dem mit der Eidechſe ſpielenden Knaben den Apollo Sauroktonos, in dem ſich mit dem Schabeiſen reinigenden Jünglinge (ἀποξυόμενος) einen Tydeus, in einem Weinträger den Ganymed finden mochte, eine kranzhaltende Mädchenfigur Victoria nannte und in einer Brautgeleiterin die Hochtzeitsgöttin Here, in einem wunderſchönen Weibe, ſei ſie die Phryne des Praxiteles oder Tizian's Geliebte, die Göttin der Liebe ſieht.

Wenden wir dieſe Bemerkung, die nur um ſo mehr Geltung erhält, je weiter ſich die Kunſt, wie zur Zeit des Apollonius und Tauriscus, von ihren religiöſen Anfängen entfernt hat, — wenden wir ſie auf unſere Gruppe an, ſo ergiebt ſich etwa Folgendes. Nicht die Mythe von der Dirke und ihren Söhnen, ſondern die durch irgend eine Anſchauung erweckte Luſt, einen wilden Stier in ſeiner gewaltſamſten Bewegung, von Menſchenkraft halb bewältigt, dazuſtellen, das war das zeugende Motiv in der Seele des Künſtlers. Und dies hat er dargeſtellt, ſo vollkommen dargeſtellt, daſs ſelbſt die Sprache

im Munde derer, die das Werk zwei Jahrtauſende ſpäter aus Schutt und Moder hervorzogen, keinen paſſenderen Namen zu bieten ſchien, als den noch heut zu Tage üblichen: des Farneſiſchen Stieres (*il toro Farnese*). Bekanntlich iſt die Sprache überhaupt ein Verräther. Hier nun verräth ſie uns, daſs nach ihrer Meinung das mythologiſche Beiwerk, das ganze Sagenmotiv überhaupt für den Künſtler Nebenſache war. Die griechiſche Mythologie lieferte ihm in einer allbekannten, vielbeſungenen Fabel die Jedermann verſtändliche und intereſſante Motivirung für die Kraftanſtrengung ſeiner Hauptfigur und ihrer Bewältiger. Heutzutage würde ein Künſtler bei dem Mangel eines ähnlichen, allbekannten, heroiſchen Sagenreichthums ungariſche Rinderhirten oder ſpaniſche Stierkämpfer zu ähnlichem Zwecke verwenden müſſen. — Daher iſt denn auch in der Gruppe Alles nur auf den Stier berechnet und ſelbſt das Maleriſche in der Ausführung, wie der gegen das Thier aufſpringende Hirtenhund, dient nur dazu, die Gewaltſamkeit der Bewegung des Stieres durch Vermittelung in der Phantaſie des Beſchauers noch zu verſtärken. Die künſtleriſche Behandlung der Baſis endlich mit ihren Darſtellungen von Felszacken, Menſchen- und Thierfiguren iſt nichts als eine Art von ſymboliſcher Bilderſchrift, die dem Betrachter genauer anſagen ſollte, wo die dargeſtellte Geſchichte paſſirt ſei.

Faſſen wir dies als Hauptſache für die alten Künſtler, ſo iſt allerdings der Stier und ſeine Bewegung mit deren nächſten Motiven von unerreichter Vortrefflichkeit für unſere Kunſt und wohl mochte der groſse Thorwaldſen mit Recht ſagen, daſs es Pflicht ſei, ein ſolches Werk vor dem Verderben zu ſchützen, da die neuere Zeit doch nicht im Stande ſei, gleiche Werke hervorzubringen. Aber man muſs ſich hüten, wie Welcker thut, auf dieſe mündliche Aeuſserung des modernen Phidias mehr Gewicht zu legen, als ſie beanſprucht. Denn Thorwaldſen hat mit keiner Silbe geſagt, daſs er dem Ganzen der Compoſition in allen Beziehungen

eine Vortrefflichkeit und einen Werth zuſchreiben wolle, die das Werk, als Ganzes betrachtet, nicht beſitzt.

Die Gruppe iſt ſehr verſtümmelt auf uns gekommen, und hat deshalb zahlreiche Ergänzungen erfahren. Ob die Antiope genannte Figur mit dieſem Namen richtig bezeichnet, beſonders aber ob ſie überhaupt ächt und urſprünglich iſt, wird bezweifelt. Plinius erwähnt ſie gar nicht in ſeiner kurzen Beſchreibung der Gruppe. Neu iſt, nach Winckelmann, die obere Hälfte der Dirke von den Schenkeln an. Am Zethus iſt nichts als der Rumpf alt und von den Beinen nur ein einziges an der einen von beiden Figuren. Ergänzt ſind auch die Köpfe der Brüder, die der Reſtaurator Bianchi nach einem Kopfe des Caracalla gebildet zu haben ſcheint. Es iſt alſo unmöglich, da gerade dieſe wichtigſten Theile neu ſind, über die verſchiedene Charakteriſtik des Ausdruckes etwas zu ſagen.

Die Baſis iſt, wie ſchon bemerkt, ſymboliſch behandelt. Es ſoll durch die Menſchen- und Thierfiguren der Berg Kithäron angedeutet werden, auf dem der Sage nach die Scene vor ſich ging. Auch das im Winde flatternde Gewand des Amphion drückt ſymboliſch die Gebirgshöhe aus, die ſchöngearbeitete Ciſta neben der zu Boden geworfenen Dirke ſowie die Traubengewinde deuten an, daſs Dirke mit den Mänaden das Feſt des Dionyſos feierte, als die Rache der Geſchwiſter ſie ereilte.

Bei der Ergänzung leitete den reſtaurirenden Künſtler auſser den erhaltenen in der Nähe der Gruppe aufgefundenen Bruchſtücken vorzüglich die Abbildung der Gruppe auf einer alten Münze von Thyatira*).

Das gewaltige Werk ſoll urſprünglich aus einem einzigen Blocke gehauen geweſen ſein. Jetzt iſt indeſſen das Ganze aus Bruchſtücken, die, wie ſchon bemerkt, faſt in allen Haupttheilen ſtark ergänzt werden muſsten, zuſammengefügt.

*) Müller-Wieſeler I, 47, 215 b.

Selbſt am Stier ſind alle vier Füſse neu bis auf den halben Oberſchenkel und den Huf des rechten Hinterfuſses. Neu ſind gleichfalls an ihm die Ohren, der Schwanz, das linke Horn und der Strick mit Ausnahme des Theiles, welcher um die Hörner geſchlungen iſt. Genaueren Bericht über die einzelnen Ergänzungen ſowie über andere Kunſtwerke der Plaſtik und Malerei, welche denſelben Gegenſtand behandeln, kann man in der Abhandlung von Welcker finden, welche derſelbe ſeinen geſammelten Kunſtſchriften *) einverleibt hat.

*) Alte Denkmäler I, S. 367 ff.

Der ſterbende Fechter, die Ludoviſiſche Gruppe und das attaliſche Weihgeſchenk auf der Akropolis von Athen.

Wir ſtellen hier zunächſt zwei Kunſtwerke zuſammen, die, obſchon jetzt örtlich getrennt, doch in jeder Beziehung zuſammengehören und im Alterthume höchſt wahrſcheinlich mit einander zu einem gröſseren Ganzen vereinigt geweſen ſind. Noch zur Zeit ihrer Wiederauffindung ſcheinen ſie ungetrennt geweſen zu ſein; denn urſprünglich befand ſich auch der ſterbende Fechter, der jetzt eine Hauptzierde des Capitoliniſchen Muſeums bildet, in der Ludoviſiſchen Sammlung.

Beide Kunſtwerke ſind Darſtellungen von Individuen, welche nicht dem griechiſchen Volksſtamme angehören. Es ſind Gallier, Kelten, die wir vor uns ſehen, Angehörige jenes kriegeriſchen, weitverbreiteten, abenteuernden Volksſtammes, gegen deſſen Raubzüge ſich die Griechen, wie die macedoniſchen Staaten in dem Jahrhunderte nach Alexander lange Zeit in blutigen Kämpfen zu wehren hatten, bis die Könige von Pergamus, Eumenes und Attalus, dieſe furchtbaren Feinde der helleniſchen Civiliſation in mehreren groſsen Schlachten nachhaltig überwanden. Namentlich waren es

die Siege des Attalus 239 vor Chr., welche die Macht der Gallier in Aſien vernichteten. Attalus, wie alle Fürſten ſeines Hauſes ein Freund der Bildung, Wiſſenſchaft und Kunſt, lieſs das Andenken jener entſcheidenden Niederlage der Gallier auch durch die Plaſtik verherrlichen. Es werden vier Künſtler genannt, Phyromachus, Iſigonus, Antigonus und Stratonicus, welche, wie Plinius ſich ausdrückt, die Schlachten jener Könige gegen die Gallier darſtellten. Ganz Griechenland nahm Theil an der Freude über jene Siege und die Koloſſalſtatuen beider Könige nebſt den plaſtiſchen Darſtellungen der galliſchen Niederlage ſchmückten, von Attalus dorthin geweiht, die Akropolis von Athen, das immer noch für die geiſtige Hauptſtadt aller Staaten und Völker helleniſchen Stammes und helleniſcher Sitte und Sprache geachtet ward. Die Elfenbeinthüren am Tempel des Palatiniſchen Apollo, welchen Kaiſer Auguſtus nach dem Siege von Actium errichtete, zeigten neben dem Untergange der Niobiden auch eine Reliefdarſtellung der Niederlage der Gallier. Beide Arbeiten waren von Kyme nach Rom gebracht und wahrſcheinlich Werke des als Ciſeleur berühmten Pergameniſchen Meiſters Stratonicus *). Von den Darſtellungen auf der Akropolis, welche Pauſanias noch ſah, werden wir gleich ſprechen: hier beſchäftigen wir uns mit den groſsen ſtatuariſchen Gruppenwerken, durch welche der kunſtſinnige König Attalus ſeinen Sieg über die Barbaren von griechiſchen Künſtlern in ſeiner Hauptſtadt verherrlichen lieſs, mit Werken, die ſpäter, als die Römer das pergameniſche Reich durch Erbſchaft erwarben, wahrſcheinlich mit anderen ausgezeichneten Schöpfungen der bildenden Kunſt nach Rom verſetzt wurden. Ein Theil jener groſsen ſtatuariſchen Gruppendarſtellung iſt uns nun höchſt wahrſcheinlich in dem ſogenannten ſterbenden Fechter und in der Ludoviſiſchen Gruppe erhalten. Denn daſs wir in ihnen Originale und nicht

*) Vgl. Stark Niobe und die Niobiden S. 143 — 144.

Copien beſitzen, iſt ebenſo aufser allem Zweifel, als dafs die dargeſtellten Perſonen Gallier und die Werke ſelbſt zu den herrlichſten Arbeiten des griechiſchen Meiſsels zu zählen ſind.

Von der Compoſition des ganzen Werkes wiſſen wir nichts Weiteres. Sie wird pyramidaliſch aufſteigend geweſen ſein und der ſterbende Fechter wohl eine der Eckfiguren der ganzen Gruppe gebildet haben. Manche Kunſtgelehrten haben freilich die uns erhaltenen beiden Werke auf die Siege Cäſar's über die Gallier bezogen und unmöglich wäre es nicht, dafs auch die Kunſt zu Cäſar's Zeit, zumal nach dem zwei Jahrhunderte früheren Vorgange der pergameniſchen Künſtler, eine gleiche Aufgabe gelöſt hätte. Aber es fehlt für dieſe Annahme jede Spur hiſtoriſcher Andeutung, wie ſie für jene Kunſtwerke vorhanden iſt. Dafs übrigens die Römer an dieſen früheren Niederlagen der Gallier, ihrer alten Erbfeinde von Brennus' Zeiten her, grofses Intereſſe nahmen, können wir daraus erſehen, dafs, wie ſchon erwähnt, die Vernichtung der galliſchen Räuberhorden bei Delphi in den Reliefs dargeſtellt war, welche die Thüren des Palatiniſchen Apollotempels zu Rom ſchmückten.

Die griechiſchen Schriftſteller, Pauſanias und Diodor, entwerfen von der Leibesbeſchaffenheit der Gallier eine Schilderung, welche mit der plaſtiſchen Darſtellung unſerer beiden Kunſtwerke völlig übereinſtimmt. Höhe des Wuchſes zeichnete ſie aus vor allen den Griechen bekannten barbariſchen Völkern. Die Farbe ihrer kräftigen und vollſaftigen Leiber war leuchtend weifs, wie es Nordländern eigen iſt, und da ſie im Kampfe aufser ihren rieſigen Schilden, deren ſie ſich zur Noth als Kähne bedienten, keine Schutzbekleidung trugen, ſo muſste dieſe Farbe vor Allem den Griechen auffallen. Ihr Haar beſchreibt Diodor, als hätte er die Statue des ſterbenden Fechters vor Augen gehabt. »Es iſt dicht und blond von Farbe und ſie pflegen es beſtändig mit einer kreidigen, dicken Salbe einzuſchmieren und es zu-

gleich von der Stirn zurück nach dem Scheitel aufwärts zu ſtreichen, während ſie es nach hinten in den Nacken ziehen, ſo daſs ihr Ausſehen den Panen und Satyrn der griechiſchen Kunſt gleichkommt. Denn der Haarwuchs wird durch dieſe Bearbeitung ſo dicht und ſtruppig, daſs er ſich von Roſsmähnen nicht unterſcheidet.« Aufserdem erfahren wir noch folgende Züge zur äufserlichen Charakteriſtik der Gallier: Die Edlen und Fürſten ſchoren das Geſicht bis auf den ſorgfältig gepflegten Schnurrbart, deſſen dichter Wuchs den ganzen Mund überſchattete. Auch die gebogenen Schlachthörner, die groſsen Schilde, und der keltiſche Halsring *(torques)*, der oft aus Gold und edlen Metallen gefertigt war, werden in dieſer Schilderung nicht vergeſſen. Zug um Zug derſelben aber paſst auf den ſterbenden Fechter und auf die Ludoviſiſche Gruppe, welche letztere noch ſchliefslich durch den hiſtoriſch bekannten Umſtand ihre Motivirung erhält, daſs die Gallier, um der Schande der Gefangenſchaft zu entgehen, ſich bei einer Niederlage nicht nur oft ſelbſt entleibten *), ſondern bei der Flucht auch ihre Verwundeten und Ermatteten aus gleichem Grunde zu tödten pflegten.

Unter den Künſtlern, auf welche beide Werke zurückzuführen ſind, ſcheint Phyromachus der bedeutendſte geweſen zu ſein. Bildhauer und Maler zugleich, ſchuf er für den Prachttempel des Aesculap zu Pergamus die Tempelſtatue des Gottes, die wir noch aus Münzen kennen **), wie er denn überhaupt der Vollender des Ideals dieſes Heilgottes geweſen zu ſein ſcheint, das in der Bildung des Antlitzes und der Formen dem Zeus ähnlich, nur von etwas milderem Ausdrucke erſcheint. Die erhaltenen Statuen in

*) Eine ſolche Geſtalt eines galliſchen Anführers, der ſich nach verlorener Schlacht ſelbſt das Schwert in die Bruſt ſtöſst, ſah ich (1867) auf einem Sarkophagrelief des Capitoliniſchen Muſeums, welches einen Kampf zwiſchen Römern und Kelten darſtellt. Vgl. Ein Winter in Rom S. 333 — 334.

**) Müller-Wieſeler I, 48, 219b.

den Galerien von Florenz*), Berlin, London und anderen Orten mögen alle auf den von Phyromachus geſchaffenen Typus des Gottes zurückgehen. Vielleicht waren die drei anderen Künſtler nur ſeine Hülfsarbeiter bei jenen groſsen Werken, mit denen König Attalus ſeine Siege über die Gallier verherrlichte. Gewiſs iſt ſoviel, daſs alle dieſe Künſtler der Richtung des Lyſippus angehörten und daſs ſie in dieſen ihren Werken den Realismus der Lyſippiſchen Schule vollendeten.

Schon in früheſter Zeit hatten die griechiſchen Plaſtiker Barbaren dargeſtellt. Aber die Art und Weiſe, in der ſie es gethan, war unendlich verſchieden von derjenigen, welche die pergameniſchen Künſtler anwendeten. Onatas hatte den König eines unteritaliſchen Volksſtammes, der Lehrer des Phidias, der Bildhauer Ageladas, hatte kriegsgefangene Frauen unteritaliſcher Barbaren in Erz gebildet und unter den Aeginetenſtatuen ſehen wir Trojaner gegen Griechen kämpfen. Aber alle dieſe Darſtellungen, zu denen auch noch die der Amazonen zu rechnen ſind, zeigen in den vorhandenen Ueberreſten, daſs die griechiſchen Künſtler bis zur Zeit Alexander's des Groſsen die Charakteriſtik der verſchiedenen Nationalitäten nur im Aeuſserlichen der Bewaffnung und Bekleidung andeuteten, während ſie in der Leibesbildung ſich nicht von dem helleniſchen Schönheitsideal entfernten. Die Trojaner unter den Aegineten gleichen den Griechen auf ein Haar und nur das Coſtüm unterſcheidet beide. Selbſt die Malerei verfuhr in gleichem Falle ähnlich idealiſirend. Als Polygnot zu Delphi das Bild des Aethiopenkönig es Memnon zu malen hatte, gab er ihm nicht die Bildung und Farbe dieſes Volkes, ſondern ſymboliſirte ſeine Nationalität nur durch die Stickerei ſeines Gewandes und durch einen Mohrenknaben, den er zu ſeinen Füſsen ſetzte.

Erſt mit Alexander dem Groſsen, der durch ſeinen

*) Müller-Wieſeler I, 48, 219a.

Welteroberungszug den Griechen die nähere Bekanntfchaft mit zahllofen fremden Nationen aufgefchloffen hatte, begann auch in der Kunft der Sinn aufzugehen für hiftorifche Darftellung im realiftifchen Stile. Dadurch erfolgte eine förmliche Revolution in der bildenden Kunft. Ein ganz neues Naturftudium ward dem Künftler nothwendig und die bisher allein herrfchende Rückficht auf Schönheit der Form mufste dem Streben nach charakteriftifcher Bildung derfelben weichen. Der Künftler, der den Auftrag erhielt, die Niederlage der von Attalus befiegten Gallier darftellend zu verherrlichen, ftand mit folcher Aufgabe mitten in der Gegenwart und Wirklichkeit. Diefe wilden Kelten waren bekannte Geftalten, Hunderttaufende hatten fie mit Schauder gefehen. Der Künftler, der fie darftellen follte, war alfo nicht in der Lage jener äginetifchen Bildner, von denen die barbarifchen Trojaner, die fie nach der Homerifchen Heldenfage darftellten, viele Jahrhunderte entfernt waren. Künftler wie Phyromachus und die Seinen mufsten fich zu individuell nationaler Darftellung bequemen, wenn fie ihren Zeitgenoffen verftändlich werden wollten. Sie mufsten den gallifchen Typus nach wirklichen Modellen — an denen es ihnen nicht fehlen konnte — ftudiren, um ihn fo darzuftellen, wie es ihre Zeit verlangte. Und fie haben es gethan, wie wir an ihren Werken fehen; aber fie haben auch diefen barbarifchen Typus veredelt und ihn erhoben zu der ihm eigenthümlichen Schönheit. Betrachten wir jetzt zunächft

Die Ludovififche Gruppe*).

Die frühere Benennung derfelben, Pätus und Arria, ftammt aus einer Zeit, wo man möglichft alle aufgefundenen plaftifchen Kunftwerke auf römifche Gefchichte zu beziehen

*) Müller-Wiefeler I, 48, 218. Overbeck Fig. 91. Lübke Fig. 141.

liebte. Winckelmann, der bekanntlich von dem falfchen Grundfatze ausging, dafs die alten Künftler nie und nirgends in ftatuarifchen oder Relief-Darftellungen Süjets aus der wirklichen Gefchichte behandelt, fondern fich ftets im Gebiete des Mythus gehalten hätten, verwarf jene Benennung und gab dem von ihm fehr hoch geachteten Kunftwerke, fowie auch dem fterbenden Fechter, eine mythifche Deutung. Erft Fea fprach es aus in feinen Anmerkungen zu Winckelmann's Kunftgefchichte, dafs beide Werke zufammengehörten, dafs Stil und Kunftarbeit an beiden fehr ähnlich und beide Krieger deffelben Volksftammes feien. Der vortreffliche Antonio Nibby endlich erwies die gallifche Nationalität der hier dargeftellten Perfonen.

Die überlebensgrofse Gruppe ftellt einen gallifchen Häuptling dar, der, um der Schmach der Knechtfchaft zu entgehen, fich felbft das Schwert ins Herz ftöfst, nachdem er zuvor fein junges Weib getödtet hat. Die auf das Aeufserfte bewegte Figur des Mannes, der, weit ausfchreitend, den Blick voll ftolzen, grimmen Trotzes gegen den heranftürmenden Feind gewendet, das kurze Schwert dicht unter dem Halfe in die Bruft ftöfst, bildet einen ergreifenden Contraft zu der Geftalt des fterbend zufammengefunkenen Weibes, die ihm wie eine geknickte Blume an dem haltenden, linken Arme hängt. Der ganze Leib mit den ungemein ftark ausgearbeiteten Muskeln ift vom Wirbel bis zum Zehe Leben und Bewegung. Er hält das Schwert, das er gegen das eigene Leben wendet, noch fo gefafst, als hätte er ausholen wollen zu dem gewaltigften Hiebe gegen einen andringenden Feind, nämlich den Daumen der um den Schwertgriff geballten Hand nach unten. Denn es ift eben der Augenblick der höchften, letzten Noth mitten im Kampfgewühle aufgefafst, wo keine Zeit bleibt, das Schwert noch erft in der Hand umzudrehen. Niemals ift die finftere Wildheit, jener Heroismus der Verzweiflung, wie ihm Griechen und Römer in ihren Kämpfen mit diefen nordifchen Barbaren

begegneten, herrlicher ausgedrückt worden, als in dieſer Geſtalt, die auch im Selbſtmorde noch durch ihre ganze Stellung und Haltung den Kampf gegen den Feind fortzuſetzen ſcheint. Die Lippen ſind ein wenig geöffnet, ſo daſs neben dem Seelenſchmerze zugleich der körperliche angedeutet iſt, beide gemäſsigt durch den Trotz der Unterlippe. Der linke, eingezogen gekrümmte Standfuſs iſt feſt aufgeſetzt; der rechts, lang nach hinten zurückgeſtreckt, ruht nur auf den vorderen Zehen. Der Kopf iſt ganz nach rechts gewendet, über die Achſel einem zu Pferde heranſprengend zu denkenden Feinde entgegenblickend. An Ausdruck iſt dieſes Werk eine der vorzüglichſten aller erhaltenen Statuen. Der Krieger, ohne Halskette, iſt völlig nackt bis auf einen kurzen Mantel, der vom Halſe über den Rücken bis zur Hälfte des Leibes zurückflattert. Die weibliche Figur dagegen, deren Todeswunde an der rechten Achſel angedeutet iſt, erſcheint ganz bekleidet mit jener ſtarken, befransten Gewandung, wie ſie Barbarenweiber tragen. Der groſse Stil der Gliederformen, die breiten, wohlgelegten Falten der Gewänder und die Anordnung der ganzen Gruppe gehören der vollendeten Kunſt an. Die Reſtaurationen (der rechte Arm und die Naſe der männlichen und der linke Arm, Naſe, rechte Hand und Zehen der weiblichen Figur) ſind zum Theil alt und vortrefflich ausgeführt. Der Schild auf der weggeworfenen Degenſcheide deutet eine Kriegsſcene an, Haar- und Geſichtsbildung den Gallier, doch iſt das Haar etwas länger und weniger zackenhaft-ſtruppig als bei dem ſterbenden Fechter des Capitols und zugleich die Geſichtsbildung jünger und edler. Auch in den Zügen des Weibes und in ihrem kurzen Haar iſt die barbariſche Nationalität nicht zu verkennen.

Eine zweite Scene des groſsen Gruppenwerkes iſt uns, wie bereits angedeutet, erhalten in dem

Sterbenden Fechter des Capitoliniſchen Muſeums*).

Dieſe Bezeichnung, wenn auch hiſtoriſch unrichtig, wird ihm wohl bleiben, ſo lange Byron's herrliche Strophen leben, in denen er dies Meiſterwerk beſungen und zugleich ſo unübertrefflich geſchildert hat:

I see before me the gladiator lie.
He leans upon his hand — his manly brow
Consents to death, but conquers agony
And his drooped head sinks gradually low
And through his side the laſt drops, ebbing slow,
From the red gash fall heavy one by one,
Like the firſt of a thunder-show'r; and now
The arena swims around him — he is gone,
Ere ceased the inhuman shout, which hail'd the wretch who won.

He heard it, but he heeded not — his eyes
Where with his heart and that was far away:
He reck'd not of the life, he loſt no prize,
But where his rude hut by the Danube lay,
There were his young barbarians all at play;
There was their Dacian mother — he, the sire
Butcher'd to make a Roman holiday —
All this rush'd with his blood — Shall he expire
*And unaveng'd? Arise, ye Goths, and glut your ire**)!*

---

*) Müller-Wieſeler I, 48, 217. Overbeck Fig. 97, 98. Lübke Fig. 140.

**) Ich ſeh vor mir den Gladiator liegen.
Er lehnt auf ſeine Hand. Das Auge ſchlieſst
Sich männlich, noch im Todeskampf zu ſiegen.
Es ſinkt ſein mattes Haupt, das Blut ergieſst
Als letzter Tropfen ſich, der langſam flieſst,
So wie die erſten vor Gewittern fallen
Und Ebbe wird, was erſt ſo fluthend ſchieſst, —
Es ſchwimmt der Circus ihm, er ſtirbt, — es hallen
Noch wild die Rufe, die zum Preis des Siegers ſchallen.

Er hört's, doch achtet's nicht! — Weit iſt ſein Blick
Und weit ſein Herz hinweg zum fernen Lande;
Ihn rührt nicht Lob, nicht tödtliches Geſchick! —
Sein rauhes Hüttchen liegt am Donauſtrande,

Eine kräftige Kriegergeſtalt iſt tödtlich getroffen niedergeſunken auf den rieſigen Schild. Das Schwert iſt der Fauſt entfallen und aus der linken Bruſt rinnt das letzte Blutgetröpfel der Todeswunde. Die rechte Hand ſtemmt ſich noch matt gegen den Boden; die linke ruht über dem Knie auf dem Schenkel des zuſammengezogenen rechten Beines, über deſſen untere Hälfte ſich das linke ſchon ſterbend hinſtreckt. Alles, bis auf das ſinkend zur rechten Seite geneigte Haupt zeigt den Moment an, welcher dem »langhinſtreckenden Tode« vorangeht. Der letzte Athem ſcheint aus dem geöffneten Munde zu dringen, die Augen ſtarren und brechen und im Todesſchauer krauſt ſich die Stirn unter dem emporgeſträubten Haar. Das niederwärts gekehrte Antlitz verbirgt ſelbſt unter den Schaudern des nahenden Todes den verhaſsten Feinden im trotzigen Stolz den Ausdruck des körperlichen und des Seelen-Leidens. Allein mit ſich und ſeinem Schmerze will er ſterben. Noch ein Moment und der mattſtützende Arm wird zuſammenbrechen und das ſinkende Haupt ſich auf ihm betten im Todesſchlafe.

Das Alterthum bewunderte ein unſchätzbares Werk des atheniſchen Bildhauers Kreſilas, eines Künſtlers aus der Schule des Myron und Polyklet. Es war ein todtwunder, ſterbender Krieger, an dem man, wie Plinius ſagt, den letzten Reſt von Lebensodem wahrzunehmen glaubte. Es iſt möglich, daſs der Künſtler, der dieſen ſterbenden Gallier ſchuf, jenes berühmte Kunſtwerk ſich zum Muſter genommen. Aber ſicherlich hat er keine Copie jenes Werkes geliefert. Kreſilas' ſterbender Verwundeter war ein Grieche; der ſterbende Fechter iſt ein Gallier, ein Barbar. Als ſolchen bezeichnen ihn nicht nur der Schnurrbart und die Halskette,

---

Dort ſpielt' ſein junges Völkchen in dem Sande,
Dort war ſein daciſch Weib; dem Uebermuth
Römiſcher Feſtluſt fiel ihr Mann zum Pfande —
Dies Alles rauſcht dahin mit ſeinem Blut!
Rächt's Niemand? Gothen auf, ſchleift eurer Schwerter Wuth!

der mächtige Schild und das Schlachthorn, ſowie das ganz der Schilderung Diodor's entſprechende Haupthaar, das wie in dicken Zackenbüſcheln emporſtarrt und hinten tief in den Nacken herabgewachſen iſt, ſondern auch der ganze Habitus der Geſtalt. Es iſt in ihr mehr rohe Kraft als gymnaſtiſch ausgearbeitete Behendigkeit. Die Haut, minder zart und elaſtiſch wie die griechiſche, zeigt beſonders an den Händen und Fuſsſohlen den Einfluſs eines rauhen Klimas auf die Hülle des Körpers. Die Falten der Haut, die Winkel, wo Glieder zuſammenſtoſsen, ſind tief und kräftig angegeben. Ganz ungriechiſch iſt endlich die Kopfbildung und der Ausdruck der Züge. Aber das Ganze iſt erfüllt von dem Adel hiſtoriſcher Wahrheit und das Barbarenthum ſelbſt erſcheint in dieſer treuen Darſtellung von dem griechiſchen Künſtler zu der ihm eigenthümlichen Schönheit erhoben, durch den Geiſt und die Empfindung, welche über dieſer Geſtalt ergoſſen liegen.

Die Ergänzungen des Werkes: der rechte Arm, die linke Knieſcheibe und der Theil des Sockels, gegen den ſich die rechte Hand ſtützt, ſind von der Meiſterhand Michel Angelo's. Das Werk befand ſich urſprünglich in Villa Ludoviſi und ward erſt vom Papſt Clemens XII. für die Sammlung des Capitols angekauft.

Wir haben geſehen, daſs die gewöhnliche Bezeichnung der Statue eine unrichtige iſt. Dennoch aber behält auch dieſe Benennung ihren poetiſchen Werth und ihre künſtleriſche Wahrheit. Losgeriſſen und für ewig getrennt von dem Ganzen der Compoſition, der es als ein Theil angehörte, hat das Werk für die Phantaſie des Betrachters eine Selbſtſtändigkeit gewonnen, die den Kreis ſeiner urſprünglichen Beſtimmung erweitert. Der Künſtler mag dieſen ſterbenden Gallier immerhin zur Verherrlichung des groſsen hiſtoriſchen Sieges gebildet haben, den ein König griechiſchen Stammes über die Gallier erfocht: ſeine Schöpfung iſt darum für uns nicht weniger auch das Bild eines ſterbenden Barbaren-

fürſten, der als Gladiator im Luſtmordkampfe zur Augenweide ſeiner Feinde in einer römiſchen Arena ſein Leben verhaucht. Zwar fehlen uns beſtimmte Nachrichten darüber, daſs ein römiſcher Feldherr ſeine Siege über die Gallier durch ähnliche Darſtellungen verherrlichen ließ. Aber unwahrſcheinlich iſt es mit Nichten. Seit die griechiſche Plaſtik auch die Barbarenbildung in ihr Gebiet gezogen hatte, konnte es ihr, als ſie in den Dienſt der römiſchen Welteroberer trat, an Gelegenheit zu ſolchen Darſtellungen nicht fehlen und in einer bisher unbeachteten Notiz des römiſchen Kaiſerbiographen Sueton*) hat ſich noch ein Beiſpiel davon erhalten, daſs ſelbſt auf Grabmonumenten Kampfſcenen ſiegreicher Römer mit galliſchen Barbaren an die Groſsthaten der Verſtorbenen erinnerten. Als Nero auf die Nachricht von dem Aufſtande des Vindex in zitternder Haſt von einem ſeiner Luſtſchlöſſer nach Rom eilte, richtete den abergläubiſchen Sinn des verzagenden Tyrannen der Anblick einer Sculptur auf einem der an der Straſse befindlichen Grabmonumente auf. Es war die Darſtellung eines galliſchen Kriegers, den ein römiſcher Reiter beſiegt hatte und an den Haaren ſchleifte**). Die vierzehn Nationen, über welche Pompejus triumphirte, ſchmückten in ebenſoviel ſtatuariſchen Abbildungen den Porticus des von Pompejus erbauten Theaters und ein römiſcher Bildhauer Coponius war es, der dieſe Barbarenſtatuen arbeitete. Es iſt in dem Capitel über das Portrait gezeigt worden, daſs der römiſche Realismus ſelbſt die Portraitzüge der überwundenen und gefangenen Fürſten zum Schmucke der Triumphbogen anwendete, daſs vielleicht Thusnelda's und Thumelicus' Portraitbilder uns dadurch noch heute erhalten ſind. Die Statuen gefeſſelter Barbaren an dem Triumphbogen

*) Vergl. Nero 4.

**) Dieſe Darſtellung iſt uns erhalten auf dem oben erwähnten, an der Appiſchen Straſse im Jahre 1858 in der Nähe des zweiten Meilenſteines aufgefundenen Marmorſarkophage, den man in meinem Buche Ein Winter in Rom S. 332 — 335 ausführlich beſchrieben findet.

des Conftantin find Producte derfelben real-hiftorifchen Kunftrichtung. Man hat in der Thusneldaftatue ein Symbol der »befiegten Germania« erkennen wollen; aber die Individualität der Züge fpricht zu klar für eine Portraitdarftellung und wer den römifchen Charakter kennt, wird zugeben, dafs eine folche Abbildung der Gemahlin des gefürchteten Arminius die Römer weit mehr intereffirte als irgend eine ideale »*Germania devicta*«. Eine Abbildung der Scene, wie der Leichnam des erfchlagenen Gegenkaifers Albinus vor feinen Befieger, den Kaifer Alexander Severus, gebracht wird*), kann beweifen, wie weit der Realismus der römifchen Plaftik zuletzt gegangen ift.

Die attalifchen Gruppen von der Akropolis zu Athen**).

Der alte Tourift Paufanias fah noch an der Südmauer der Akropolis von Athen vier Gruppen, welche König Attalus I. von Pergamus nach feinem grofsen Siege über die Gallier (239 v. Chr.) dafelbft hatte aufftellen laffen. Mit der Aufftellung diefer Gruppen in Athen, welches noch immer als die geiftige Metropole der griechifchen Welt galt, bewies der König feinen Philhellenismus und in der Wahl der Darftellungen fprach fich in lapidarem Stile, für jeden Griechen verftändlich, die Bedeutung aus, welche Attalus feinen fiegreichen Kämpfen gegen die wilden Barbarenhorden beilegte. Zu dem Gallierfiege war nämlich der Kampf der Götter mit den Giganten, die Schlacht der Attiker unter Thefeus gegen die Amazonen, die mythifchen Vorbilder des Streites zwifchen der fittlichen Weltordnung und den ihr widerftrebenden Unholden, und endlich der Sieg der Athener über die Perfer bei Marathon, der gröfste und wunderbarfte Sieg helleni-

*) Bei *Montfaucon l'antiquité expl. IV. Supplément, Tab. XIX p. 41.*
**) Overbeck II, S. 177 f. Lübke S. 229 f.

fcher Tapferkeit gegen die Uebermacht des barbarifchen Orients, in Parallele geftellt. Es ift eine der glücklichften Entdeckungen des bedeutenden Archäologen H. Brunn, welche uns in den Stand fetzt, uns über dies dritte bedeutende Werk der pergameniſchen Schule ein Urtheil zu bilden. Er felbft hat in verfchiedenen Mufeen elf Originalftatuen aus diefen Gruppen von mindeftens 60 Figuren nachgewiefen, zu denen neuerdings noch eine zwölfte aus dem Mufeum von Aix hinzugekommen ift. Andere mögen noch in dem weitzerftreuten Denkmälervorrath verborgen fein. Auch ihr Aufftellungsort auf der Akropolis hat fich in einem Unterbau von 50 Fufs Länge und 16 Fufs Breite an der Südwand mit grofser Wahrfcheinlichkeit beftimmen laffen.

Sämmtliche hierher gehörigen Statuen find nur halblebensgrofs, etwa drei Fufs hoch, was mit den Angaben des Paufanias übereinftimmt, und durch ihre Arbeit und den Marmor kenntlich. Ein eigenthümlicher Zufall hat es gefügt, dafs bisher aus allen vier Gruppen nur Unterliegende oder Unterlegene zum Vorfchein gekommen find, wenn fich auch nicht bei allen ficher entfcheiden läfst, zu welcher Abtheilung fie gehörten. Sicher haben wir einen Giganten zu erkennen in der Figur des Mufeo Nazionale*) zu Neapel. Als folchen charakterifirt ihn der wilde Ausdruck des Gefichtes, das üppige, wirre Haar, das Thierfell, welches um den linken Arm gewickelt ift. Wie vom Blitz getroffen ift die nackte Geftalt auf den Rücken geftürzt, das Geficht zeigt noch den grimmigen Trotz des vorhergehenden Kampfes, die Rechte hält noch krampfhaft das Schwert, mit welchem er im letzten Augenblicke zum Schlage ausholen wollte. Ebenfo jählings ift die fchöne Amazone, aus Neapel**), hingeftreckt worden. Aus der Todeswunde am rechten Bufen fliefst in grofsen Tropfen das Blut. Die linke

*) Overbeck Fig. 95, 6.
**) Overbeck Fig. 95, 7.

Seite zeigt fchon in ihren ftarren Gliedern die Wirkung des »langhinftreckenden« Todes, während man in der leifen Neigung des Hauptes und in der fanften Krümmung des rechten Armes und rechten Beines noch die letzten Aeufserungen des entfliehenden Lebens zu empfinden meint. Einem Schlafenden gleicht der Todte, aus Neapel*), welchen Beinkleider, Schuhe, phrygifche Mütze und Krummfchwert als Perfer bezeichnen. Gewifs war es Abficht des Künftlers, die Weichlichkeit des Orientalen in der, faft möchte man fagen, bequemen und wohligen, leife gekrümmten Seitenlage auszudrücken, welche zu der gewaltfamen Rückenlage der anderen Kämpfer einen eigenthümlichen Contraft bildet. Am vollendetften ausgeführt ift ein vierter Todter**), aus Venedig, den man wegen feines Leibgurtes und fechseckigen Schildes für einen Gallier halten möchte, deffen Geficht und Haar aber hellenifchen Typus zeigt. Seine Lage ift der der Amazone ähnlich, nur ift die linke und rechte Seite vertaufcht, der ganze Körper von vollendetfter Schönheit. Eine fünfte Figur***), aus Neapel, zeigt uns das Motiv des »fterbenden Fechters«, nur ift diefer von links nach rechts, unfere Statue von rechts nach links geftreckt, und das Pathos im Ausdrucke gemildert: es ift daher nicht unwahrfcheinlich, dafs wir hier einen pergameniſchen Krieger vor uns haben. Mitten in den Kampf, deffen tragifches Ende uns die befprochenen Figuren zeigen, führen uns die kauernden, gebückten und knienden Geftalten: zwei Perfer, der eine in Aix, der andere im Vatican †), welcher auf dem linken Knie knieend, den rechten Fufs hoch aufgefetzt, fich mit dem rechten Arme gegen einen Schlag feines Gegners wehrt, mit dem linken fich auf den Boden ftützt. Auch die Figur bei Caftellani in Rom ††) zeigt eine ähnliche Bewegung, nur ift fie höher aufgerichtet

*) Overbeck Fig. 95, 10. **) Overbeck Fig. 95, 9. 96 c. ***) Overbeck Fig. 95, 8. †) Overbeck Fig. 95, 3. ††) Overbeck Fig. 95, 2.

und der linke Fuſs iſt aufgeſetzt. Anders aufgefaſst iſt der in Venedig befindliche bärtige Gallier*), dem wieder der jugendliche Kämpfer im Louvre**) ſehr ähnlich iſt. Er iſt aufs linke Knie geſunken und ſtützt ſich mit der Linken auf eine Erhöhung des Bodens. Das rechte Bein iſt weit vorgeſtreckt; auf den Schenkel deſſelben hat er das Schwert aufgeſetzt und erwartet ſo, aufwärts blickend, den ungeſtümen Angriff ſeines Gegners. Alle übrigen aber an Kühnheit übertrifft die Stellung des jugendlichen, nackten Galliers in Venedig***). Durch den gewaltigen Anprall eines wahrſcheinlich berittenen Gegners umgeſtoſsen, taumelt er nach rückwärts, doch ehe er mit dem Gefäſse die Erde berührt, hat die unwillkürlich zurückgeſtreckte rechte Hand den Boden erreicht und zugleich ſucht er durch den zurückgeſetzten rechten Fuſs ſich noch im Falle aufrecht zu erhalten. Der linke Arm, der wahrſcheinlich einen Schild hielt, iſt ſchützend erhoben. Meiſterhaft iſt hier eine ganz momentane Bewegung feſtgehalten und in dieſer, wie in den übrigen Statuen, ſteht die Ausführung vollkommen auf der Höhe der Conception. Es wäre ſehr erwünſcht, wenn wir über die Art der Aufſtellung dieſer figurenreichen Gruppen etwas Genaueres wüſsten. Doch Pauſanias ſchweigt von ihr und ſo können wir nur aus der Breite der erhaltenen Baſis (16 Fuſs) ſchlieſsen, daſs Statuen nicht in einer Reihe aufgeſtellt waren, ſondern maleriſch auf verſchiedenem Plane gruppirt waren.

Zu den groſsen, eben geſchilderten Werken möchte ich noch den berühmten Arrotino, den

Schleifer in der Galerie von Florenz†)

hinzufügen, von dem freilich weder Zeit, noch Künſtler bekannt iſt, der aber nach meiner Anſicht in die Reihe dieſer

*) Overbeck Fig. 95, 4. 96a. Lübke Fig. 139. **) Overbeck Fig. 95, 5. ***) Overbeck Fig. 95, 1. 96b.

†) Müller-Wieſeler II, 14, 154a. Derſelbe iſt wiederholt, am aus-

Kunſtleiſtungen gehört. Eine Figur über Lebensgröſse in kauernd hockender Stellung; der Typus iſt entſchieden ungriechiſch, auch nicht römiſch, fremdländiſch ohne unedel zu ſein, cultivirtes Barbarenthum. Der linke Fuſs iſt auf die Erde geſtemmt, das rechte eingebogene Bein ſo unter den Leib zurückgezogen, daſs der rechte Theil des Geſäſses auf der emporgerichteten Ferſe des Fuſses ruht, deſſen Zehen ſich wie im Momente des Aufrichtenwollens gegen den Boden ſtemmen. Im Begriff, mit beiden Händen ein groſses Meſſer auf einem Schleifſteine zu wetzen, richtet er plötzlich den Kopf, ein wenig nach links geneigt, wie horchend in die Höhe. Es iſt hier wahrſcheinlich der Scythe dargeſtellt, welchem Apollo das Geſchäft übertrug, den von ihm im Wettſtreite der Tonkunſt beſiegten Marſyas zu ſchinden. Die Fabel ſelbſt von dieſer grauſamen Execution iſt in dieſer Faſſung keineswegs alt; ſie entſtand erſt in der Zeit nach den Perſerkriegen und war ein Erzeugniſs des übermüthigen Spottes, mit welchem der atheniſche Witz die Flötenmuſik, welche das nachbarliche Böotien cultivirte, im Gegenſatze zu der in Attika beliebten Kunſt des Geſanges und Citherſpieles, boshaft verhöhnte. Noch ſpäter iſt die Wendung, welche aus Rückſichten des guten Geſchmackes das Schinderamt jener Fabel dem Apollo entzog und es einem Barbaren, einem Scythen übertrug, woraus dann die Attiker einen Polizeiknecht machten, da in dem Athen der Perikleiſchen Zeit zu niederen Büttelдienſten von Staatswegen ſcythiſche Bogenſchützen gehalten wurden. Doch findet man auch in Reliefdarſtellungen die Beſtrafung des Marſyas mit dem das Meſſer ſchleifenden Barbaren und der an einem Fichtenſtamme aufgehängte Marſyas, welcher uns als Statue in der Florentiniſchen *), Pariſer

führlichſten von G. Kinkel Moſaik zur Kunſtgeſchichte S. 57 f. für modern erklärt worden. Ebenſo ſah Thierſch in den venetianiſchen Statuen Arbeiten des ſechzehnten Jahrhunderts. Ihr Stil iſt eben von den übrigen antiken Sculpturen merklich verſchieden, durch die geſteigerte Individualiſirung ſich dem modernen Geiſte annähernd. *) Müller-Wieſeler II, 14, 154.

und anderen Sammlungen begegnet, liefert den Beweis, dafs die Laune ſpäterer Künſtler das äſthetiſch unerfreuliche Süjet eines anatomiſchen Studiums mit der Maske jener Fabel zu entſchuldigen verſtand. Und ſo müſſen wir uns bei der Erklärung beruhigen, welche Winckelmann zuerſt aufſtellte, obgleich nicht zu leugnen iſt, dafs ſie gewiſſe Schwierigkeiten bietet und eine hiſtoriſche Deutung, wenn ſie ſich mit Sicherheit finden lieſse, gerade für die Schule von Pergamus nichts Auffallendes hätte. Hiſtoriſche Darſtellungen ſind überhaupt im Alterthume keineswegs unerhört. Schon König Kröſus hatte ſeine Mundbäckerin, die ihn vor dem Tode der Vergiftung gerettet, im vergoldeten Ehrenſtandbilde durch einen griechiſchen Künſtler zu Delphi aufſtellen laſſen *), und Octavianus Auguſtus lieſs ſogar das Andenken des Eſeltreibers und ſeines Thieres, deren Namen (Eutychos und Nikon) ihm am Morgen der Entſcheidungsſchlacht von Actium Sieg verheifsen hatten, durch die Bildkunſt verewigen. Noch Herodian (II, 9) berichtet vom Kaiſer Severus, dafs derſelbe einen gehabten, bedeutungsvollen Traum nachbilden lieſs.

Auch will der Ausdruck in den Zügen der Figur mit jener mythologiſchen Deutung, der zur Liebe man in den Geſichtszügen des Schleifers »ein Gemiſch von roher Luſtigkeit und barbariſcher Wildheit« gefunden hat, nicht recht ſtimmen. Denn von letzterem iſt in der That kaum eine Spur zu ſehen. Vielmehr liegt in den Geſichtszügen, die weder widrig noch häſslich und deren barbariſcher Typus durch die Groſsartigkeit des Stils veredelt erſcheint, überaus viel Geiſt und Lebendigkeit. Er hat augenſcheinlich ſein Geſchäft auf einen Moment unterbrochen und richtet aufmerkſam lauſchend den Blick in die Höhe, wie Einer, deſſen Ohr ſoeben etwas Ueberraſchendes vernommen hat. Alles an dem Geſicht iſt geſpannteſtes Aufhorchen; die Stirn zieht ſich in dichte Fal-

*) Torſo I, S. 555.

ten und die hoch aufgezogenen Augenbrauen, der geöffnete Mund, der den Athemzug ſelbſt zurückzudrängen ſcheint, deuten auf einen Menſchen, der irgend ein Entſetzliches als ungeſehener Zeuge vernimmt. Dennoch müſſen alle bisher vorgebrachten Verſuche, das Motiv der Statue aus der Geſchichte zu erklären, als verfehlt bezeichnet werden. — Alles an dieſer Figur in Geſichts- wie in Körperbildung iſt von portraitartiger Individualität. Es iſt der Typus eines Sklaven, aber ohne Gemeinheit aufgefaſst; das Haar, weich und flieſsend, fällt ſanft gewellt über den Nacken hinab, während es am Vorderkopfe ſchon ſpärlicher und mit Kunſt von Scheitel und Seiten abwärts gezogen erſcheint. Die Phyſiognomie, obſchon, wie geſagt, weder griechiſch noch römiſch, iſt doch nicht ohne Freiheit. Die hohe, aber zurückfliehende Stirn zeigt überwiegende Ausbildung der Wahrnehmungsorgane, während das Denkvermögen zurückſteht. Das Ohr, überaus fein und klein, der ſehr ſchwache Bart an Wange, Kinn und Lippen, die durch die Poſitur noch mehr verengte und verflachte Bruſt — das Alles contraſtirt ſtark mit der ſonſt kräftig angelegten Leibesbildung und giebt dem Ganzen entſchieden den Ausdruck einer gewiſſen Schlaffheit. Schon Heinrich Meyer hat die enge und flache Bildung der Bruſt im Verhältniſs zu dem ſtarken Bauche und den etwas ſchweren Füſsen als charakteriſtiſch bezeichnet. Muſterhaft nennt derſelbe Kunſtrichter die Biegungen des Leibes, »das weiche Nachgeben der Glieder, wie ihre Verrichtung, Lage und gegenſeitiger Ausdruck daſſelbe erfordere.« Das Werk gehört zugleich zu den wenigen faſt unverſehrt erhaltenen Denkmälern alter Kunſt und die geringen Reſtaurationen ſelbſt ſind ſo meiſterhaft ausgeführt, daſs ſie das Auge kaum als ſolche wahrnimmt.

Alle dieſe Werke zeigen uns die griechiſche Plaſtik angelangt an dem Ziele ihrer Entwickelung im Betreff der menſchlichen Geſtalt. Dieſes Ziel iſt der vollendete Naturalismus, das Streben nach hiſtoriſcher Wirklichkeit und natio-

naler Individualifirung. Lyfippus und feine Schule bildeten den Uebergang zu diefer Richtung. Alexander's Zug nach Afien hatte für Griechenland eine neue Welt erfchloffen, welche die Wiffenfchaft ihrerfeits durch Ariftoteles ebenfo ausbeutete, wie die Kunft durch fie den Kreis ihrer Aufgaben erweitert fah. Der einfeitig hellenifche Kanon der Plaftik wurde durchbrochen, weil er dem erweiterten Bedürfniffe einer unendlich bereicherten, realen Anfchauung nicht mehr genügte. Das Charakteriftifche, das Individuelle, das Nationaltypifche traten an die Stelle der abftracten Schönheit, der hellenifirten Allgemeinheit der Formbildung. Und als jetzt der Kunft Aufgaben geftellt wurden, wie die, der wir den fterbenden Fechter und die Ludovififche Gruppe verdanken, da befafs fie auch bereits die Mittel, eine folche Aufgabe in der Weife zu löfen, wie es die veränderte Geiftesrichtung der Zeit verlangte. Man kann diefen Fortfchritt als einen Abfall von dem früheren Schönheitsgefetze beklagen, aber es bleibt darum nicht weniger wahr, dafs er ein nothwendiger, dafs er durch das allgemeine Gefetz menfchlicher Entwickelung gefordert ift, nach welchem die volle Erkenntnifs des Wirklichen und Realen das Ziel alles menfchlichen Strebens ift und die Darftellung diefes Wirklichen durch die Kunft, das hiftorifche Kunftwerk, höher fteht als das mythifch ideale, der Menfch höher als das Gott — der überdies dem Menfchen darum unverloren bleibt. Denn diefelbe Kunft, die in der Zeit, von welcher wir reden, jene Wandlung erlitt, die fie auch die Darftellung eines fterbenden Barbaren für eine ihrer nicht unwürdigen Aufgabe anfehen liefs, eben diefelbe zur Realität und hiftorifchen Wirklichkeit vorgefchrittene Kunft fchuf auch den Apoll von Belvedere.

Der Borgheſiſche Fechter*).

Zu den griechiſchen Künſtlern, welche nach dem Vorgange Lyſipp's Kampfſcenen zum Gegenſtande ihrer Darſtellungen machten, gehörte, wie wir ſahen, auch jener Agaſias von Epheſus, des Doſitheus Sohn, deſſen Namen die Inſchrift an der Statue des sogenannten Borgheſiſchen Fechters uns aufbehalten hat. Dies Werk, das ein Jahrhundert früher als der Belvederiſche Apoll unter Pabſt Paul V. Borgheſe in den Ruinen des alten Antium bei dem heutigen Porto d'Anzo wenige Meilen von Rom gefunden und ſpäter mit der Borgheſiſchen Sammlung in das Muſeum des Louvre verſetzt wurde, kann uns einen Begriff geben von der Meiſterſchaft, mit welcher die Kunſt jener Zeit ſolche Vorwürfe des bewegteſten Lebens zu behandeln verſtand. Wenn es wahr ſein ſollte, daſs dieſer Kämpfer — bei dem wir nicht an einen Schaufechter ſpäterer Zeit denken dürfen —, wie einige Kunſtrichter meinen, nur eine einzelne, mit beſonderer Vorliebe von dem Künſtler ausgeführte Geſtalt, aus einer gröſseren, hiſtoriſchen Kampfgruppe iſt, ſo muſs man ſagen,

*) Müller-Wieſeler I, 48, 216. Overbeck Fig. 112. Lübke Fig. 157.

daſs dieſelbe dieſe Auszeichnung im höchſten Grade verdiente. Denn kaum giebt es ein zweites Werk der alten Plaſtik, das wie dieſe Statue ſo klar und deutlich ſich ſelbſt ausſpricht und die Intention des Künſtlers ſo ganz und vollſtändig dem Beſchauer darlegt.

Es iſt ein Krieger, der mit der Rechten zum tödtlichen Stoſse auf einen höher als er ſelbſt geſtellten Gegner, einen Reiter oder eine Amazone, ausholt, während er in demſelben Augenblicke mit dem Schilde der Linken den von dieſer Seite her gegen ihn gerichteten Hieb oder Stich ſeines Gegners abwehrt. Die plötzlich auf ihn einbrechende Lebensgefahr hat ihn genöthigt, ihr in äuſserſter Spannung alle ſeine Fechterkunſt und Gewandtheit entgegenzuwerfen. Der wie eine Feder vor dem Losſchnellen weit nach vorn übergebeugte Leib ruht auf dem vorgeworfenen, gebogenen rechten Beine, während das linke weit nach hinten zurückgeſtreckt, nur mit den drei erſten Zehen den Boden berührt. Man kann ſich, wenn man die Stellung ſelbſt nachzuahmen verſucht, leicht überzeugen, daſs hier zugleich mit dem Momente der Abwehr auch ſchon der zweite unmittelbar darauf mit Blitzesſchnelle folgende Moment des Ausfalles fixirt erſcheint, bei dem der ſchwungartig geführte Angriffsſtoſs die Hauptſache iſt. Denn nur ſo hat eine Stellung Sinn, in welcher länger als einen Augenblick feſt zu verharren eine Unmöglichkeit iſt*). Der linke Arm ſtreckt abwehrend dem Feinde den Schild entgegen, der im Marmor durch eine riemenartige Erhöhung am Unterarme angedeutet iſt. Und wie die Ruhe dieſes Armes der Feſtigkeit des mit eingekrümmtem Knie aufgeſtemmten rechten Fuſses entſpricht, ſo harmonirt mit dem Zuge des weit zurückgeſtreckten linken Beines der Schwung des rechten Armes, der bis auf das Aeuſserſte zurückgeworfen iſt, ſo daſs die Hand, welche die Angriffswaffe hält, bis über die Geſäſstheile zurückgeſtreckt

*) Vergl. Torſo I, S. 333.

erſcheint. Die Meiſterſchaft, mit welcher das Motiv des Momentes behandelt iſt, zeigt ſich beſonders auch darin, daſs dieſe Stellung, die in der Wirklichkeit und Natur höchſt unſicher und nur einen Augenblick feſtzuhalten iſt, in der Kunſtdarſtellung den Eindruck der höchſten Sicherheit und kräftigſten Feſtigkeit gewährt.

Das Momentane iſt in dieſem Bravourſtück helleniſcher Plaſtik auch in dem Geſichtsausdrucke vorherrſchend. Kopf und Auge, in der gewaltſamſten Weiſe nach links hinauf dem Angreifer zugewendet, und der wie zum Kampfſchrei geöffnete Mund verrathen eine Spannung, wie ſie eben nur ein entſcheidender Moment zu erregen vermag, ein Moment, in welchem Sein und Nichtſein auf der Schneide eines Scheermeſſers ſchweben. Stirn- und Augenknochen treten ſcharf hervor und jede Muskel iſt angeſpannt in dieſem Augenblicke haarſcharfer Entſcheidung. Man ſieht deutlich, daſs dieſer Kämpfer keinen zweiten Hieb und Stoſs des Gegners abwarten darf, daſs es nicht nur gilt, ſich zu ſchützen, ſondern im nächſten Momente den gefährlichen Angreifer ſelbſt zu vernichten. Darum ſtreckt ſich der rechte Arm mit dem Schwerte bereits zum Ausholen zurück; in der nächſten Secunde wird der Mann wie ein Blitz ſich herumwerfen, und mit dem linken Beine ausfallend den tödtlichen Stoſs führen.

So gehört dies herrliche Werk zu der Zahl derjenigen Meiſterwerke der antiken Plaſtik, welche jene Leſſing'ſche Anſicht wiederlegen, daſs die Kunſt des Bildners nicht das Augenblickliche, Momentane, daſs ſie nicht Erſcheinungen darſtellen dürfe, »zu deren Weſen es gehört, daſs ſie das, was ſie ſind, nur einen Augenblick ſein können.« Die griechiſche Kunſt hat den Gegenbeweis thatſächlich geführt und wenn auch gewichtige Ruhe ihre ſchönſte Aufgabe iſt, ſo war ſie doch ſo wenig die einzige, daſs eine ganze Reihe ihrer trefflichſten Schöpfungen gerade auf die Fixirung des Augenblicklichen, auf die Hervorhebung eines vorübergehen-

den Momentes geſtellt erſcheinen. Den Laokoon hat ſchon Goethe einen fixirten Blitz, eine Welle genannt, verſteinert in dem Augenblicke, da ſie gegen das Ufer anbrandet. Und wird nicht der Belvederiſche Apoll in der nächſten Secunde den Arm ſinken laſſen, die Diana von Verſailles den Pfeil auflegen und abſenden, der Diskobol die Wurfſcheibe abſchleudern, der Borgheſiſche Fechter aus Abwehr zum Angriffe übergehen, der ſterbende Fechter im Tode zuſammenbrechen, die Dioskuren mit ihren Roſſen eine andere Bewegung machen und jener Wettläufer Ladas, von dem der griechiſche Dichter fürchtet, daſs er der Baſis entſpringen möchte, den winkenden Siegerkranz ergreifen? Jene Leſſing'ſche Anſicht verwechſelte das Momentane überhaupt mit einem Momentanen beſtimmter Art, nämlich mit einem ſolchen, wo ein Häſsliches zum Ausdruck kommt. Dies allerdings, aber auch nur dies, iſt in der plaſtiſchen Darſtellung unerträglich, weil ein ſo feſtgebanntes Häſsliche widrig, ekelhaft und grauenerregend wirkt*), während uns der Borgheſiſche Fechter trotz des blitzartig vorübergehenden Momentes, der hier fixirt iſt, immer aufs Neue entzückt.

Das Werk iſt vortrefflich erhalten, nur der rechte Arm und das rechte Ohr ſind reſtaurirt. Der Marmor iſt ganz braungelb und fleckig, doch ſcheint hier und da die Politur durch. Die techniſche Ausführung iſt von höchſter Vollendung bis herab zu den ſorgfältigſt gearbeiteten Fuſsnägeln. Die Benennung »Fechter« erhielt das Werk bei ſeiner Auffindung zu Anfang des ſiebzehnten Jahrhunderts darum, weil man damals in allen alten plaſtiſchen Kunſtwerken römiſche Süjets dargeſtellt zu ſehen glaubte. Später haben ſich die Gelehrten vergebens abgemüht, in dem Helden eine beſtimmte hiſtoriſche oder heroiſche Perſon zu erkennen. Aber ein Theſeus, Achill oder ſonſt ein Heros kann es nicht ſein, weil Geſtalt und Geſichtsbildung, obſchon durchaus griechiſch, dennoch von

*) Vergl. Viſcher Aeſthetik III, S. 401 ff.

dem in der alten Kunſt ausgebildeten Typus des Heroen-ideales keine Spur haben. Ein durchaus menſchlicher Realismus iſt gerade bei dieſer Statue das Vorherrſchende und Charakteriſtiſche. Es lebt in ihr jener ſcharf ausgeprägte, hiſtoriſche Stil, von deſſen Werken Winckelmann einmal ſagt, »ſie ſeien wie die Geſchichte, in welcher die Wahrheit, aber in den ausgeſuchteſten Gedanken und Worten, vorgetragen wird«, während er die Geſtaltungen des idealen Stiles der groſsen Phidiaſſiſchen Zeit einem erhabenen Heldengedichte verglich, »von der Wahrſcheinlichkeit über die Wahrheit hinaus zum Wunderbaren geführt«. Er fand in dieſer Statue eine Sammlung der Schönheiten der Natur in vollkommenen Jahren, ohne Zuſatz der Einbildung, wie das Geſicht vor Allem bezeuge, deſſen Bildung nach der Wahrheit der Natur genommen einen Menſchen zeige, der bereits das männliche Alter über die Jugendblüthe hinaus erreicht und in deſſen Antlitz ein Leben voll Anſtrengung ſeine Spuren zurückgelaſſen habe. Ja, nicht einmal das griechiſche Profil iſt bei dem Borgheſiſchen Fechter ganz ſtreng eingehalten und ich glaube daher nur um ſo mehr, daſs wir hier die Portraitdarſtellung eines beſtimmten Kriegers im Momente ſeiner rühmlichſten Waffenthat vor uns haben, da ſolche Situationsportraits in der Zeit Alexander's des Groſsen und ſpäter ſehr häufig waren.

Es iſt möglich, daſs Agaſias bei dieſem Werke ein im Alterthum berühmtes Erzbild vor Augen hatte, das den Homeriſchen Helden Deïphobus in einer ähnlichen Situation darſtellte. Wir kennen daſſelbe nur noch durch die poetiſche Beſchreibung eines byzantiniſchen Dichters Chriſtodorus, der zu Ende des fünften oder am Anfange des ſechsten chriſtlichen Jahrhunderts die Meiſterwerke altgriechiſcher Plaſtik beſang, welche ein von Kaiſer Septimius Severus erbautes Muſeum ſchmückten. Es hieſs das Gymnaſium des Zeuxippus und ging ſammt ſeinen Kunſtſchätzen im Jahre 532 n. Chr. durch Feuer zu Grunde. Nach jener Beſchreibung ſtimmte

dies berühmte Erzbild, deſſen Meiſter nicht genannt wird, beinahe völlig überein mit dem Borgheſiſchen Fechter bis auf den Helm, welcher dem letzteren fehlt:

»Allen voran Deïphobus ſtand auf behauenem Würfel,
»Kühnlichen Sinnes, beſchirmt durch den Helm, ein tapferer Heros;
»Ganz wie er einſt vortrat aus dem Sturze der eig'nen Behauſung,
»Muthig entgegengewandt dem tapferen Held Menelaos.
»Weit ausſchreitend erſchien er, den Leib kühn übergebogen;
»Kampfmuth krümmt' ihm den Rücken, den tapferen Muth ſich zu ſammeln,
»War er bedacht; ſcharf blitzte das rollende Aug' aus den Höhlen,
»Wachſam, um zu erſpäh'n Angriffe der nahenden Feinde.
»Weit vorſtreckte die Linke den Schild, mit der Rechten dagegen
»Zückt' er die Schärfe des Schwertes; es ſtrebte die grimmige Fauſt ihm,
»Tief in den Leib des feindlichen Mannes die Spitze zu ſenken:
»Aber dem Erze verſagte Natur, zu gehorchen dem Grimme.«

Wenn Agaſias bei ſeinem Krieger dieſes Werk als Vorbild benutzte, ſo war es jedenfalls eine Verbeſſerung, daſs er bei ſeiner Marmorſtatue den Helm ganz wegliefs, um den Kopf völlig frei darzuſtellen und daſs er den Schild im Marmor nur andeutete, um nicht durch die Ausführung Kopf und Leib bei der Anſicht theilweiſe zu verdecken. Es iſt kaum anders möglich, als daſs ein Werk wie dieſes vielfach nachgebildet wurde und in der That findet ſich das Bruchſtück einer ganz ähnlichen Statue im Britiſchen Muſeum. Das Zeitalter des Künſtlers beſtimmen neuere Forſchungen auf das letzte Jahrhundert der römiſchen Republik. Er ſtammte aus einer Epheſiſchen Künſtlerfamilie, deren Thätigkeit um die Zeit beginnt, wo Rom ſeinen Einfluſs über Griechenland auszudehnen anfing und deren letzte Abkömmlinge für römiſche Groſse, ja vielleicht noch für die erſten römiſchen Kaiſer arbeiteten.

Wir wenden uns jetzt zu einer Art von Geſtalten der alten Plaſtik, deren Ausbildung in die bisher behandelte Periode der Diadochenzeit zu fallen ſcheint. Es ſind dies

Die Hermaphroditen.

In unſeren Antikenmuſeen begegnen uns eine nicht unbeträchtliche Zahl von Geſtaltungen, bei welchen die Künſtler ſich die Aufgabe geſtellt haben, die Bildung der beiden getrennten Geſchlechter zu vereinigen und damit gleichſam die ganze Schönheit, welche zwiſchen beiden ſchwebt, in einem dritten von ihrer Phantaſie geſchaffenen Weſen zum vollſtändigen Ausdrucke zu bringen. Es ſind dies die ſogenannten Hermaphroditengeſtalten, die wir, meiſt von vortrefflicher Ausführung, in den groſsen Sammlungen zu Florenz, Rom und Paris und an anderen Orten finden.

Die Schöpfung dieſer Kunſtgeſtalt gehört in die Zeit nach Lyſippus. Ein atheniſcher Künſtler, Polykles, wahrſcheinlich der jüngere dieſes Namens, der um die Mitte des zweiten vorchriſtlichen Jahrhunderts mit ſeinen Verwandten und Schülern in Rom arbeitete und für die Ausſchmückung der groſsen Tempel- und Porticusbauten des Metellus Macedonicus thätig war, iſt der Erſte, unter deſſen Werken ein Hermaphrodit als beſonders berühmt genannt wird. Er iſt zugleich der einzige alte Künſtler, den unſere Quellen als den Schöpfer eines ſolchen Bildwerkes namhaft machen. In der ganzen Künſtlerreihe vor ihm von Phidias an wird unter den zahlreichen Werken ſo vieler groſser Meiſter nirgends ein Hermaphrodit genannt. Wir ſind alſo berechtigt, den Polykles für denjenigen Künſtler zu halten, der ſich zuerſt die Aufgabe ſtellte, anknüpfend an alte religiöſe Traditionen, ſowie an Sitte und Unſitte ſeines Volkes und ſeiner Zeit, eine künſtleriſche Geſtaltung ins Leben zu rufen, zu deren vollem Verſtändniſſe es einer etwas ausführlicheren Betrachtung bedarf.

Die Erklärung des Namens hilft uns nicht weiter. Nach

Analogie der Worte, wie Hermherakles, Hermathene, Hermeros und andere der Art, welche den Kopf der betreffenden Gottheit auf einem pfeilerartigen Poſtamente (Herme) bezeichnen, wäre alſo Hermaphroditus oder eigentlich Hermaphrodite eine Herme mit dem Kopfe einer Aphrodite. Doch die Hermaphroditen unſerer Muſeen ſind ganze Figuren und zwar Figuren, deren Bildung durchaus eine weibliche und zwar die Bildung der Venus zeigt, während die Geſchlechtstheile männlich ſind. Dieſe Geſtaltung hatte der römiſche Dichter Ovid im Auge, wenn er in dem berühmten Fabelbuche ſeines Metamorphoſengedichtes die Entſtehung des Hermaphroditen alſo erzählt: Die Quellnymphe Salmacis in Carien entbrannte heiſs in unerwiederter Liebe für den fünfzehnjährigen Sohn des Hermes und der Aphrodite, der von beiden Eltern die Schönheit geerbt hatte. Einſt lockte ihn die kühle Fluth in ihrer Quelle zu baden. Da aus ihrem Verſtecke hervortauchend, umſchlang ſie in heiſser Gluth den Widerſtrebenden und flehte zu den Göttern, ihn auf ewig mit ihr zu vereinen. Ihr ward Erhörung und ſo entſtand aus beiden ein Weſen, halb Weib, halb Mann, Hermaphroditus genannt. In dieſer wie in manchen anderen Erzählungen war es wohl nicht die Dichtung, welche die Kunſtgeſtalt hervorrief, ſondern umgekehrt die Schöpfung des Künſtlers, die er vor ſich ſah, regte den Dichter an, durch ſeine phantaſtiſche Erzählung die mährchenhafte Kunſtgeſtalt den Zeitgenoſſen zu deuten. Die Keime zu der Idee der letzteren waren gegeben in den alten aſiatiſchen Naturreligionen, deren Spuren ſich noch in der hiſtoriſchen Zeit Griechenlands finden*). Ein Hermaphroditus als mannweibliches Doppelweſen, aus aſſyriſchen und kleinaſiatiſchen Culten ſtammend, ward noch zu Alexander's Zeit in Athen verehrt, als Zeichen der geheimnisvoll zeugenden Naturkraft und in Halicarnaſs ſtand, vom Könige Mauſolus erbaut, ein Tempel des Hermaphroditus,

*) Vergl. Julius Braun Geſchichte der Kunſt II, S. 177.

der männlichen Venus. Und zwar ſtand er an derſelben Quelle Salmacis, an welche Ovid ſeine aus griechiſchen Vorgängern entlehnte Erzählung anknüpft.

Dieſer alten religiöſen Vorſtellungen bemächtigte ſich nun die Kunſt der ſpäteren Zeit, in welcher die Formen der Schönheit bereits ſämmtlich in vollendeten Götteridealen erſchöpft waren. Beſtrebt neue Formen zu erfinden, warf ſich die Phantaſie des Künſtlers unter Anderem auch auf dieſe uralte religiöſe Vorſtellung von der männlichen Aphrodite, dem Aphroditus, und ſchuf daraus eine Variation des bereits von der Kunſt feſtgeſtellten Venusideals. Mehrere Umſtände beförderten das Entſtehen und die Verbreitung dieſer neuen Kunſtgeſtaltung. Zunächſt der überaus lebhafte Sinn der Alten für jugendliche Schönheit auch des männlichen Geſchlechtes, deren begeiſterter Schilderung wir ſo oft, namentlich bei den Dichtern der römiſchen Zeit, begegnen. Wie die ſchöne Glykera, die Geliebte des Malers Pauſias, ſagte, daſs Knaben nur ſo lange ſchön heiſsen dürfen, als ihre Körperformen den weiblichen ähnlich ſind, ſo finden wir auch in den Beſchreibungen der entzückten Dichter dieſes Schwanken der Bildung ſchöner Knaben zwiſchen beiden Geſchlechtern als das Charakteriſtiſche ihrer Schönheit dargeſtellt. »Du würdeſt ihn nimmer im Reigen der Mädchen unterſcheiden,« ſagt Horaz von dem Gyges, einem ſchönen, cariſchen Knaben, »ſo täuſchend mädchenhaft zweideutig iſt ſein Antlitz umfloſſen von dem aufgelöſt niederwallenden Haar.« Dieſe Knabenſchönheit haben die alten Künſtler ausdrücken wollen, indem ſie die ihr entſprechende Doppelgeſtalt ſchufen. Der Name, mit dem ſie ihre Schöpfung an eine alte religiöſe Tradition anſchloſſen, war nur der verhüllende Schleier für die reale Wirklichkeit, welche ihrer Darſtellung zum Vorbilde diente. Es war daſſelbe Verfahren, das ein Tizian und die anderen alten italieniſchen Maler beobachteten, wenn ſie ihre ſchönen, nackten Frauengeſtalten als

Venusbilder oder ſonſt unter einem heidniſchen, oder auch wohl chriſtlichen Namenſchleier einführten*).

Es iſt nicht zu leugnen, daſs jene Begeiſterung, jene hohe und reine Freude an der Herrlichkeit jugendlicher Knabenschönheit, der wir die gröſsten Weiſen, Dichter und Künſtler des Alterthumes, einen Sophokles und Pindar, einen Sokrates und Phidias huldigen ſehen, nicht immer ſo rein blieb, wie ſie in der beſten griechiſchen Zeit nach den unverwerflichſten Zeugniſſen Jahrhunderte lang geweſen war. In jenem Kreislaufe menſchlicher Dinge, in welchem das Ende der Entwickelung immer wieder zu ihrem Anfange zurückkehrend erſcheint, ſehen wir auch die alte orientaliſche Natur, beſſer Unnatur dieſes Verhältniſſes bei den Griechen und ſpäter bei den Römern wieder hervorbrechen. Zumal nach Alexander's Welteroberungszuge ergoſſen ſich Sitte und Unſitte des Orients und mit ihr üppige Sinnlichkeit und zügelloſe Luſt über den Occident und es darf nicht verhehlt werden, daſs ſie mit den Sitten auch die Kunſt vielfach vergifteten. Auch die ſinnliche Lüſternheit hatte ihren Theil an jenen Kunſtgeſtaltungen eines Hermaphroditen, einer Venus Kallipygos und ſo manches Anderen, das wir ſeitdem als Schöpfungen der griechiſchen Plaſtik entſtehen ſehen. Wie in dem Mährchen und in der religiöſen Tradition vom Hermaphroditus, wie in der realen Schönheit des Knabenalters ſelbſt — ſo iſt auch in der Idealiſirung beider durch die Kunſtgeſtalt des Hermaphroditen etwas Zweideutiges, das bei aller höchſten Vollendung des Kunſtwerkes doch den reinen Genuſs an demſelben nicht aufkommen läſst und ſich bis zum Widerwärtigen da ſteigert, wo in der Ausführung des Künſtlers die haarſcharfe Grenze überſchritten erſcheint, welche das Reizende vom Lüſternen trennt. Leider wurde ſie vielfach in dieſen Darſtellungen überſchritten. Die Freiheit und Laune, ja der heitere Uebermuth der Kunſt, von der Verwilderung

*) Vergl. Ein Jahr in Italien I, S. 120. Geſ. W. XI.

des Lebens angeſteckt und fortgeriſſen, wurden zur Frechheit, welche den Gegenſtand myſtiſch religiöſer Verehrung hinabzog in das Gebiet des frechen Scherzes oder der lüſternen Ueppigkeit. Die ausgeartete Knabenliebe ward in Geſtaltungen von der Kunſt gefeiert, denen der altreligiöſe Name des myſtiſchen Hermaphroditus nur zum ſchirmenden Feigenblatte diente. So entſtanden die Hermaphroditen in den verſchiedenſten Stellungen, bald halb, bald ganz unbekleidet, ſtehend oder liegend, ſchlafend oder im wollüſtigen Traume ſich dehnend. Ein groſser Theil ſolcher Darſtellungen ſind in den Ruinen antiker Bäder Roms gefunden, in denen es zu den Zeiten der Kaiſer bekanntlich ſehr üppig herging. Allein dennoch zeigt ſich auch hier der eingeborene Adel der Kunſt darin, daſs ſie, wenngleich durch Zeitgeſchmack und Sittenloſigkeit aus ihrer alten Bahn gelockt, doch ſelbſt Vorſtellungen ſolcher Art meiſtens mit ſo feingebildetem Sinne und Geſchmacke zu behandeln wuſste, daſs durch ihren Zauber ſelbſt das ſeinem Weſen nach Ausgelaſſene, ja ſogar Freche des Süjets nicht ſelten eben nur das Anſehen eines harmlos fröhlichen Spieles, eines heiter anmuthigen Scherzes gewinnt. Das berühmte Figürchen des *plus ancien bourgeois de Bruxelles* iſt nur eine Nachahmung eines nicht minder drolligen antiken Vorbildes. Aehnliche Bildungen finden ſich auch bei der Hermaphroditendarſtellung und wenn auch die Alten bei ihrer derberen Sinnlichkeit ſich in Gruppen, wie die des Berliner Muſeums, wo ein Hermaphrodit einen verliebten Satyr neckt, mehr erlaubten, als unſer Gefühl geſtattet, ſo muſs doch zur Ehre der alten Kunſt geſagt werden, daſs die Zahl der eigentlich ſittenloſen Bildwerke in allen Muſeen der Welt eine überaus kleine iſt und daſs ſie ſämmtlich den Zeiten der Entartung der römiſchen Welt angehören. Von den Hermaphroditen ſagt Plinius*), daſs es zu ſeiner Zeit wirklich dergleichen gegeben habe, — mit dem bedenk-

*) Plinius h. n. VII, 3, 34.

lichen Zuſatze, daſs dieſelben in früheren Zeiten unter die *prodigia* gerechnet worden ſeien, während ſie jetzt »zum Vergnügen« *(in deliciis habiti)* dienten.

Der Borgheſiſche Hermaphrodit*)

iſt das vorzüglichſte aller erhaltenen Bildwerke dieſer Gattung. Leider hat Bernini's gemeiner Realismus dieſer im Schlummer hingeſtreckten Figur, deren andere geringe Reſtaurationen gleichfalls von Bernini ſind, eine moderne Marmormatratze als Unterlage gegeben, was kein alter Künſtler gewagt haben würde. Der Kopf mit dem zierlich geordneten Haupthaare erinnert an das Venusideal. Die ganze Geſtalt iſt ſchlummernd gedacht, aber unruhig erregt durch Traumbilder, wie ſie Fauſt's Zauberſchlummer umgaukeln. Der Leib iſt faſt um- und umgewendet und die ſchön geſchwungene Linie des Körpers, welche dadurch entſteht, zeigt bei allem Reize doch ſchon das Raffinement eines zum Ueppigen hinüberſchweifenden Kunſtgeſchmackes. Davon abgeſehen, iſt aber die Ausführung der Idee durchaus vollendet zu nennen. Wunderbar zart und wie auf der Goldwage gewogen iſt das Zweifelhafte, Schwebende, Unentſchiedene zwiſchen männlichen und weiblichen Formen, Knaben und Mädchen ausgedrückt. Die Bildung des Rückens zählte Winckelmann zu den ſchönſten Formen antiker Sculptur. Die drei Wiederholungen dieſes Hermaphroditen im Louvre und in Florenz weichen nur in Einzelnheiten von der beſchriebenen Compoſition ab. Andere Darſtellungen zeigen die wunderbare Geſtalt des Hermaphroditen ſtehend und wie in Nachdenken verſunken über ſeine räthſelhafte Bildung, während ſie auf geſchnittenen Steinen, bald von Eroten gefächelt, bald im Schlafe von Satyrn und Faunen belauſcht erſcheinen.

*) Müller-Wieſeler II, 56, 712.

Drei Genrebilder.

Der Knabe mit der Gans.

Die Gattung naiver, idyllifcher Darftellungen, deren Originale diefer Periode angehören mögen, fehen wir befonders repräfentirt in dem berühmten Capitolinifchen Knaben mit der Gans, deffen Erfindung dem Boëthus (etwa 200 Jahre vor Chriftus) angehört, einem Künftler, der fich befonders in der Bildung von Kindergeftalten ausgezeichnet zu haben fcheint. Es ift ein Knabe, der den Hals einer Gans mit beiden Armen umfafst hält und das fträubende Thier in kindlich muthwilligem Spiele an fich drückt, ein Motiv, das als Gartenfchmuck, als Verzierung eines Bades oder eines Brunnens fehr anmuthig gedacht ift. Die Gruppirung in ihrer reizenden Einfachheit und Lebendigkeit ift überaus geiftreich und der fpielende Kampf des Kindes mit dem Thiere, das er aufserhalb feines Elementes überrafcht hat, von heiter komifcher Wirkung. Zahlreich erhaltene Copien zeigen, dafs das Original, welches Kaifer Vespafian im Friedenstempel aufgeftellt hatte, allerdings, wie Plinius fagt, eines grofsen Rufes genofs. Ein ähnliches Motiv ift in dem Knaben mit der Ente in Villa Borghefe ausgeführt. Ueber-

haupt aber mögen diese Darstellungen der Kindergestalt in der Plastik nicht älter sein, als die Zeit, welcher das Original dieser Gruppe angehört. Höher noch an Kunstwerth als diese letztere steht ein anderes Werk des Capitolinischen Museums,

der Knabe mit der Maske.

Es ist ein sitzender Knabe im Begriffe, sich eine riesige Satyrmaske, gross genug, um seinen halben Leib zu bedecken, über das Gesicht zu ziehen, ein heiteres, muthwilliges Kinderspiel, nichts weiter. Aber die Stellung und Wendung der Figur, die lebenstrotzende Weichheit des Fleisches, das Fliessende der Umrisse, verbunden mit der eigenthümlichen Grossheit der Formen, erfüllen den Beschauer mit Bewunderung, während der Contrast der wüsten, kahlköpfigen Satyrmaske mit den Zügen und Formen der lieblichen Kindergestalt uns unwillkürlich ein Lächeln ablockt.

Ein Meisterwerk dieser Gattung von plastischen Werken, die, im Gegensatze zu jenen für die Oeffentlichkeit bestimmten Kolossalbildungen der Künstler dieser Epoche dem Schmucke und Genusse des Privatlebens und der Häuslichkeit dienten, ist ferner auch jene berühmte Bronze, welche unter dem Namen,

der Capitolinische Dornauszieher

bekannt ist. Man war früher einstimmig der Ansicht, dass wir hier ein griechisches Originalwerk von vollendeter Arbeit und Kunst übrig haben, und glaubte, dass man es seiner Gattung nach nicht höher hinauf als in die unmittelbar auf Lysipp folgende Zeit setzen könne. Neuere Untersuchungen, welche namentlich von einer genauen Analyse des einen leisen Hauch von Archaismus zeigenden Gesichtstypus und der strengen Haarbehandlung ausgingen, kamen zu der An-

ſicht, daſs das Werk ſelbſt oder ſein Vorbild bis in die Zeit des Phidias zurückreiche, oder noch älter ſei.

Ein Knabe in natürlicher Gröſse, der ſich den Fuſs durch einen eingetretenen Dorn verletzt hat, ſitzt auf einer ſchmalen Unterlage, das linke Bein über das aufgeſtemmte rechte gelegt. Mit der linken Hand hält er den leidenden Fuſs ſo, daſs deſſen Platte ſich ein wenig aufwärts biegt und mit der rechten verrichtet er ſeine Operation. Der Moment iſt der, wo er den quälenden Splitter ſoeben gefaſst hat und im Begriffe iſt, ihn mit den drei Fingern leiſe und möglichſt ſchmerzlos herauszuziehen, und an dem Ausdrucke ſeines Geſichtes ſieht man deutlich, daſs es ihm gelingt.

An dieſem Kunſtwerke vor Allem kann man lernen, wie die Alten den allereinfachſten Gegenſtand, das alltäglichſte Motiv zum Ausdrucke höchſter Kunſtſchönheit zu machen gewuſst haben. Was erfreut denn hier eigentlich jeden Beſchauer? Die volle Verſenkung in die Handlung, das ganz bei der Sache ſein, das im Gröſsten wie im Kleinſten für die Alten und für Alles, was ſie ſchufen und thaten, ſo charakteriſtiſch iſt. Dabei zeigt das liebliche Antlitz des Knaben, dem man die Befriedigung über ſein Thun anzuſehen meint, noch eine gewiſſe, ſtrenge und ſtiliſirende Behandlung, während in den übrigen etwas mageren Körperformen mehr auf Naturtreue hingearbeitet iſt. Das Zarte, Halbentwickelte derſelben, die Weichheit des Fleiſches und die Feinheit der Muskeln ſind nur mit den ſchönſten antiken Bronzewerken des Neapolitaniſchen Muſeums und mit dem betenden Knaben des Berliner Muſeums vergleichbar. Der Moment, welchen der Künſtler als Motiv wählte, iſt zugleich ein ſolcher, daſs dadurch alle Gebilde des edelgeformten Leibes in eine ſanfte Spannung verſetzt werden und das reichſte Bild der Gelenkigkeit des menſchlichen Körpers vor uns entfalten. Dieſe Natürlichkeit und Wirklichkeit des Motives, die niemals etwas künſtlich und mit Reflexion Arrangirtes ſehen läſst, iſt den Alten vorzugsweiſe eigen. Sie ſchloſſen ſich in ſolchen Kunſt-

werken eben immer an das an, was ihren Augen im Leben begegnete. Auch der Knabe mit der Gans ift folch' ein aus dem Leben gegriffenes Motiv; denn wir wiffen aus einer Stelle des römifchen Komödiendichters Plautus, dafs folche Thiere den Kindern der Vornehmen zum Spiele gegeben wurden *).

Nur die Augen der Statue fehlen. Sie waren urfprünglich von edlem Metalle oder Edelftein eingefetzt. Die Alten liebten es, auch an ihren Bronzen, wie wir fahen, eine ins Malerifche hinüberfpielende Wirkung zu erftreben, ja es gab eigene Künftler, welche fich mit Verfertigung folcher künftlicher Augen ausfchliefslich befchäftigten.

Eine anmuthige Volksfage neueren Datums knüpft fich an dies Kunftwerk, das feit feiner Auffindung im fechzehnten Jahrhunderte ein Liebling des römifchen Publicums war. So dichtete denn der Volksmund, es fei das Bild eines jungen Schäferknaben der römifchen Campagna hier dargeftellt, der zur Zeit der Bürgerfehden des Mittelalters einmal von feinem Hügelfitze aus den grimmen Feind gegen Rom heranziehen fah und eilenden Laufes, nicht achtend eines Dornes, den er fich in den Fufs trat, glücklich die Kunde der Gefahr zur rechten Zeit nach Rom gebracht habe. In diefer Erklärung ift ficher eben fo viel Poefie als in der Visconti's, der das Werk für die Preisftatue eines Siegers im Wettlaufe hält.

Von berühmten Werken genrebildlicher Darftellung, deren Originale in diefe Zeit gehören mögen, nennen wir nur noch den Amor, von dem fenkrecht in die Höhe fich fchnellenden Delphin umwickelt, eine Gruppe von feltfamer Erfindung, in dem Mufeum zu Neapel, welche vielleicht dem gröfseren Ganzen der Darftellung eines Zuges von Seegöttern und Meerwefen entnommen ift, wie wir dergleichen von Skopas im erften Theile diefes Buches kennen gelernt haben.

*) Plautus' Gefangene Act V, Scene 4.

IV.

GRIECHISCHE KUNST IN ITALIEN.

LAND, VOLK UND KUNST DER ETRUSKER.
ROMS KUNSTANFÄNGE.

Die Etrusker und ihre Kunſt.

Land und Volk der Etrusker.

Eins der merkwürdigſten Völker des Alterthumes und vielleicht das räthſelhafteſte von allen ſind die Tuscer oder Etrusker, das älteſte Culturvolk Italiens. Räthſelhaft iſt ihre Stammesherkunft, dunkel das Woher ihrer Einwanderung in die italieniſche Halbinſel, noch immer nicht enträthſelt ihre Sprache, deren Ueberreſte trotz zahlreicher gelehrter Bemühungen unerklärt und unverſtanden zum gröſsten Theile ein todter Schatz für uns geblieben ſind bis auf den heutigen Tag. Gerade in neueſter Zeit iſt man wieder zu der Erkenntniſs gekommen, daſs wir über Sprache und Abſtammung des Volkes noch heute nicht viel mehr wiſſen, als was ſchon vor nahebei zweitauſend Jahren der in Rom eingebürgerte griechiſche Schriftſteller Dionyſius von Halicarnaſus mit den Worten ausſprach: »Die Etrusker gleichen an Sprache und Sitte keinem Volke der bekannten Welt.« Damals aber lebte noch das Volk, wenn auch herabgekommen und ſeine Schriften wurden noch geleſen und verſtan-

den von den Römern der Ciceroniſchen Zeit. Es lebte der alte Name der Tuscer, der in der ſpäteren Zeit dem Lande und Volke des heutigen Toscana den Namen gab, in deſſen rauherer Ausſprache des Italieniſchen noch heute die alte Härte der etruskiſchen Sprache fortzuleben ſcheint.

Es ſcheint, daſs das Volk der Raſenner — denn ſo nannte es ſelbſt ſich in ſeiner Sprache —, vom Norden her aus den rhätiſchen Alpen vordringend, ſich zuerſt in der Ebene des Po, wo Bologna (Felſinea) ſeine Hauptgründung war, anſiedelte und dann ſeine bleibende Stätte in derjenigen Landſchaft Mittelitaliens fand, welche ſich am Meere von Piſä und dem Arno bis Tarquinii (in der Nähe des heutigen Corneto) ausdehnt, öſtlich abgeſchloſſen vom Apennin, ſüdlich begrenzt von den Waldhöhen bei dem heutigen Viterbo und von dem Tiberſtrome. Auch die fruchtbaren Gefilde Campaniens, mögen ſie nun auf dem Land- oder Seewege dorthin gelangt ſein, haben ſie Jahrhunderte lang beherrſcht. Hier finden wir um die Zeit, als Rom noch in ſeiner Wiege lag, ein mächtiges Volk, blühend an Reichthum, Handel und Seefahrt, gefürchtet ſelbſt von den Griechen durch ſeine meerbeherrſchenden, neben dem Handel auch wohl Seeraub treibenden Flotten, ein Volk, deſſen Induſtrie und Kunſtübung, raffinirter Luxus und üppiger Lebensgenuſs eine weit vorgeſchrittene Civiliſation bezeugen. Vier Jahrhunderte ſpäter war das Alles dahin; ja ſchon um die Zeit, als Carthago erlag, galt bereits den Zeitgenoſſen des Polybius die ehemalige Gröſse des etruskiſchen Volkes für ein Mährchen. Faſt zwei Jahrtauſende lang waren dann die Etrusker ein verſchollenes Volk, bis die Mutter Erde, welche die einzigen Zeugen ihres einſt glänzenden Daſeins verborgen hatte, die Gräberſtädte und Grabkammern ihrer Todten den Forſchern der letzten zwei Jahrhunderte erſchloſs und ſo der Welt wieder Kunde gab von dem Daſein und der Cultur des Volkes, von ſeiner Kunſt und ſeinem Leben. Denn nur noch aus ſeinen Gräbern redet dies Volk zu uns; ſeine

Sprache und Schrift ſind ſtumm geblieben, obſchon wir die Buchſtaben leſen können in zahlreichen Inſchriften auf Stein, Metall und Thonvaſen, die jene Gräber uns erſchloſſen; und von ihren Tempeln und Hallen, ihren ſtolzen Paläſten und Wohnhäuſern iſt nichts übrig geblieben: nur die gewaltigen Mauern ihrer Städte haben der Zerſtörung getrotzt.

Leiblich wie geiſtig waren die Etrusker völlig verſchieden, ſo von den Griechen ſelbſt als von den den Griechen verwandten Italikern. Statt des ſchlanken Ebenmaaſses der letzteren beiden zeigt der Körperbau der Etrusker in ihren Bildwerken kurze, ſtämmige Figuren mit groſsem Kopfe und dicken Armen. Derſelbe Unterſchied zeigt ſich in Religion und Sprache, wie in Verfaſſung, Sitten und Gebräuchen. Ihre religiöſen Vorſtellungen tragen einen düſter phantaſtiſchen Charakter voll geheimniſskrämeriſchen, grauſamen Aberglaubens, der eben ſo weit entfernt iſt von dem klaren Rationalismus der Römer, wie von dem menſchlich heiteren helleniſchen Bilderdienſte*). Dem Römer und Latiner war und blieb der Etrusker ein Fremdling allezeit. Ihre Verfaſſung war feudaliſtiſch-oligarchiſch: ein Magnatenadel, Prieſter und Kriegsführer zugleich, unter einem lebenslänglichen Könige für jeden der Hauptorte des groſsen Städtebundes leitete und regierte Alles. Es gab kein Volk und keine Bürger, nur Herrengeſchlechter und hörige Leute. Aber das Land war fruchtbar und reich an inneren Schätzen; es gab eine Zeit, wo es die Niederlage war des Handels zwiſchen der See, dem übrigen Italien und den entfernteſten barbariſchen Völkern. Eine Heer- und Handelsſtraſse führte bis zu den Iberern im jetzigen Spanien. Groſsartig wie die ägyptiſchen, aber ungleich nützlicheren Zweckes waren die Bauten, welche in dieſen etruskiſchen Staaten ein fröhnendes Volk von Knechten im Dienſte und auf das Geheiſs ſeiner Herren ausführte. Es waren Bauten, wie die des älteſten

*) Vergl. Th. Mommſen Römiſche Geſchichte I, S. 118 ff.

Rom unter der Königsherrſchaft, Werke von groſsen, allgemeinen Zwecken. Die Mauern von Volterra und anderen etruskiſchen Hauptſtädten, ſoweit ſie nicht von feindlicher Gewalt mit Mühe zerriſſen worden ſind, beſtehen noch jetzt nach dritthalb Jahrtauſenden aus rieſenhaften Werkſtücken, aufgeführt in unvergänglicher Feſtigkeit. Im Bau ſolcher Mauern, in der Ausführung von Canälen, Seeableitungen und Kloaken, in der Anlage von Städten und Lagern, wie im Häuſerbau ſind die Etrusker für Italien, namentlich für Rom, Vorbilder geweſen. Nicht minder im Tempelbau, der mit dem doriſch-griechiſchen dieſelben Elemente gemein hat, in den Amphitheatern und den Gebäuden für Spiele des Circus.

Die Etrusker galten im Alterthume vorzugsweiſe als ein Volk der Induſtrie und des Kunſthandwerkes und noch heute geben uns ihre Gräber Zeugniſs von der Mannigfaltigkeit und dem Reichthume ihrer Leiſtungen. In den älteſten Zeiten wurden die Todten unverbrannt beigeſetzt. Daher baute man die Gräber als feſte, hohe Wohnräume für den Todten und ſeinen koſtbaren Hausrath. Dieſe Grabſchatzkammern ſind es, deren Jahrtauſende lang bewahrter Inhalt uns Kunde giebt von dem Glanze und Reichthume der alten Etruskerſtädte. Er beweiſt zugleich, daſs Etrurien ſchon in der älteſten Zeit auf dem Wege des Seeverkehres und Handels in Verbindung ſtand mit dem Oriente und mit Aegypten. Das urälteſte Italien bezog ſo gut wie das kaiſerliche Rom einen groſsen Theil ſeiner Luxusartikel aus dem fernen Oſten und die Phönicier und ſpäter die Karthager waren es, welche dabei die Vermittler bildeten. In Italien ſelbſt aber war der Hain der Feronia, in der Nähe des einſamen, hochragenden Soracteberges, der groſse Waaren- und Kunſtwerkmarkt für die etruskiſchen und latiniſchen Völker. Ein Cultfeſt der Göttin verband ſich hier mit einer Meſſe, von wo aus Alles, was von den Etruskern Kunſtreiches gefertigt ward, ſeinen Weg fand weiter in die italiſchen Lande und Gauen. Noch

heutigen Tages wird an demſelben Orte um die Frühlingszeit die groſse Waarenmeſſe von Farfa gehalten, auf der die Erzeugniſſe des Flachlandes ins Gebirge verkauft werden.

Die Geſchichte des Volkes umſchreibt ſich in folgenden Zügen. Es ſtand auf dem Gipfel ſeiner Blüthe und Macht um die Zeit, als die Griechen ihre groſsen Freiheitsſchlachten gegen die Perſer ſchlugen. Von da ab begannen für Etrurien die Kämpfe gegen das wilde Andrängen der Keltenſchaaren, denen die Landſchaften nördlich des Apennin preisgegeben werden muſsten, und gegen Roms immer ſiegreicher emporſteigendes Glücksgeſtirn. Sie währten faſt zwei Jahrhunderte lang und endeten mit der Unterwerfung unter Rom. Seitdem genoſs die Nation zwei andere Jahrhunderte einer Ruhe, welche ihren Wohlſtand und ihre Induſtrie noch einmal zu ſchöner Blüthe erhob. Toscana war damals wie heute ein Land, das der leiblichen Gaben Fülle für alles menſchliche Bedürfniſs hervorbringt; und die Etrusker genoſſen reichlich, was ihnen die Natur im Ueberfluſſe darbot. Ihr dem Norden entſtammtes Naturell war fähiger und geneigter als das helleniſche zu leiblichem Genuſſe der Tafelfreuden und ihr Schlemmen an täglich zweimal reich beſetzten Tiſchen war den nüchternen Griechen anſtöſsig, deren Körpern die leichteſte Nahrung genügte. Griechiſche Schriftſteller ſchildern das Leben in Etrurien zu Ende dieſer Periode mit ſeinem Luxus und ſeiner Genuſsſucht, aſiatiſcher Weiſe und Pracht vergleichbar, den Prunk der koſtbar gewirkten Teppiche, des künſtlich verzierten Silbergeſchirres, der ſchönen, reichgekleideten Sklaven. Wenige Jahre darauf war das Alles die Beute von Sulla's Kriegerſchaaren geworden, der das um ſein Recht den Verzweiflungskampf wagende Volk nach heldenmüthigem Widerſtande für immer niederwarf und ſeinen Reichthum, ſeine Städte und Landſchaften unter die ſiegreichen Legionen der Römer vertheilte.

Kunſt und Kunſtwerke der Etrusker.

Unſer Wiſſen von der Kunſt und den Kunſtwerken dieſes alten Volkes der Etrusker hat drei ſehr verſchiedene Perioden durchlaufen.

Bevor Winckelmann mit ſeiner Kunſtgeſchichte ein neues Licht brachte in die chaotiſche Verworrenheit und Willkürlichkeit der früheren Kunſterklärung, galt alle alte Kunſt in Italien für etruriſch. Dieſe Anſicht ging hauptſächlich aus von den toscaniſchen Kunſtgelehrten, die voll Stolz auf ihre angeblichen Vorfahren ſich beſtrebten, alle Ehren alter Kunſt auf deren Scheitel zu häufen und namentlich auch alle Werke aus dem Gebiete der älteren griechiſchen Sculptur, ſoweit nur die ſteifen Falten und die ſonſtigen Zeichen jener älteſten griechiſchen Stilperiode reichten, ihren etruskiſchen Ahnherren zuzuſchreiben.

Der Deutſche Winckelmann trat zuerſt dieſem falſchen Glauben entgegen. Zwar galt auch ihm noch die etruriſche Kunſt für älter als die griechiſche. Er hielt auch noch Statuen und Reliefs in Marmor, welche jetzt ſchon lange als Werke der älteren griechiſchen Kunſt erkannt ſind, für Erzeugniſſe etruriſcher Kunſt, ja er glaubte ſogar vier verſchiedene Stilperioden ſolcher etruriſchen Bildkunſt nachweiſen zu können. Aber ſein feiner Inſtinct mahnte ihn doch

ſchon zur Vorſicht in dem Urtheile über die Leiſtungen der alten etruriſchen Kunſt und bewog ihn zu dem Geſtändniſſe: daſs es ſchwer, ja bei ſo mangelhafter Kenntniſs von Werken derſelben, wie er und ſeine Zeit ſie beſaſsen, unmöglich ſei, Etruriſches vom älteſten Griechiſchen zu unterſcheiden. Er war muthig genug, der herrſchenden Meinung und ihren Vorurtheilen entgegentretend, eine groſse Zahl von bedeutenden Kunſtdenkmälern, welche verjährter Wahn den Etruskern zugeſprochen hatte, für die altgriechiſche Kunſt zurückzufordern und er würde noch viel weiter gegangen ſein, hätten ihm die Entdeckungen von Kunſtwerken zur Seite geſtanden, welche nach ſeiner Zeit jene frühere Anſicht völlig umkehrten, bis ein tieferes Studium derſelben allmälig die volle Wahrheit an den Tag brachte. Aber auch ſo noch haben wir zu bewundern, wie weniges ihm genügt hat, um »eine nahezu befriedigende Charakteriſtik etruskiſcher Kunſt zu entwerfen« *).

Die nächſten Nachfolger Winckelmann's, unter ihnen namentlich der Italiener Lanzi († 1810) und der Herausgeber der Winckelmann'ſchen Kunſtgeſchichte, Goethe's Freund, Heinrich Meyer, ſtellten nämlich ſehr bald eine Anſicht auf, welche weit über die Zweifel des groſsen Begründers der Kunſtgeſchichte hinausging. Nach ihrer Meinung blieb der etruskiſchen Kunſt nichts Eigenthümliches übrig. Sie ward betrachtet als ein Ableger der griechiſchen und das Volk der alten Tyrrhener oder Tyrſener, die man faſt für Griechen hielt, hieſs es, habe in Plaſtik und Erzguſs wie in Malerei nur geſchaffen und gebildet, was es und wie es von den Griechen gelernt habe.

Die neueſten Forſchungen haben zu einem anderen Reſultate geführt. Sie haben gezeigt, daſs die Wahrheit in der Mitte beider Extreme liegt. Die etruskiſche Kunſt iſt ebenſowohl eine eigenthümliche geweſen, als ſie einen Zu-

*) Vgl. Juſti Winckelmann II, 2, S. 186 — 189.

ſammenhang gehabt hat mit der älteſten Kunſt der Hellenen und eine Einwirkung erfahren hat durch die fortgeſchrittene griechiſche Kunſt. Sie iſt mit der griechiſchen aus derſelben vorhelleniſchen Wurzel hervorgegangen und hat ſich lange unter gleichen Umſtänden und Einflüſſen ähnlich mit dieſer älteſten griechiſchen Kunſt entwickelt. Wir finden im etruriſchen Bauſtil, ſoweit wir ihn aus den in Tuff gehauenen Façaden ihrer Gräber und aus den unterirdiſchen Grabkammern kennen, in Form und Bekleidung der Thüren, in den Profilen der Simſe, in den deckentragenden Pfeilern, in Geſtalt und Eintheilung der Decken ſelbſt Elemente, welche im griechiſchen Bauſtile nichts Entſprechendes haben, wohl aber an Aegyptiſches erinnern. Orientaliſch iſt Vieles im Charakter der urälteſten unter den Wandmalereien dieſer Gräber nach Zeichnung und Verhältniſſen wie nach Farbengebung und Haltung der Figuren. Daſſelbe Reſultat orientaliſchen Gepräges und orientaliſcher Abkunft liefert ferner die Betrachtung eines groſsen Theiles jener zahlreichen Werke der Sculptur und Thonplaſtik, der Ciſeleur- und der Steinſchneidekunſt, welche die etruriſchen Ausgrabungen zu Tage gefördert haben. Alle älteſten dieſer Arbeiten haben, wie ſchon ein alter griechiſcher Schriftſteller, der Geograph Strabo, zur Zeit des Kaiſers Auguſtus bemerkte, ägyptiſirenden Charakter. Zahlreiche Sphinx- und Löwenfiguren ſtanden auf den Grabhügeln oder am Eingange der Gräber. In der Steinſchneidekunſt ſind die überaus zahlreich in Etrurien gefundenen Skarabäen entſcheidend für den Einfluſs ägyptiſcher Kunſt; »denn es iſt undenkbar,« bemerkt ein Kunſtforſcher unſerer Zeit, »daſs ein Volk oder mehrere Völker ganz unabhängig von einander auf den Einfall gekommen ſein ſollten, edle Steine gerade in die Form von Miſtkäfern zu bringen und nur die untere Seite, hier (in Aegypten) mit Hieroglyphen, dort (in Etrurien) mit anderen eingeſchnittenen Bildern zu verzieren, unter denen ſich zuweilen ſelbſt ägyptiſche Nachbildungen finden.«

Sind nun alſo älteſte Baukunſt, Plaſtik und Malerei der Etrusker einerſeits unter ägyptiſchen Einflüſſen erwachſen, ſo ſind uns andererſeits auch noch Werke etruskiſcher Kunſt erhalten, die geradezu auf vorderaſiatiſche Kunſt und Künſtler, auf Babylon, Niniveh und Perſepolis hinweiſen.

Wir ſehen Darſtellungen aſſyriſch-babyloniſcher Motive: den aſſyriſchen Hercules, mit kurzem Schwerte einen Löwen durchbohrend, rückwärts ſchieſsende Reiter, zwei Löwen, einen Stier zerreiſsend, Reihen von Chimären, Flügelroſſe, vierflügelige Frauengeſtalten, Alles den in Niniveh entdeckten Sculpturen ähnlich auf etruriſchen Gold- und Silbergeräthen abgebildet. Aber nichts von allen dieſen Darſtellungen iſt rein aſſyriſch oder rein ägyptiſch, überall zeigt ſich die vermittelnde und vereinigende Nachbildung eines von beiden Nationen verſchiedenen Volkes, dem die Geſchichtsforſchung unſerer Zeit die Stelle der Vermittelung überwieſen hat zwiſchen den verſchiedenen urälteſten, ägyptiſchen und aſiatiſchen Kunſtelementen. Dieſes Volk ſind die Kanaaniter der ſyriſchen Küſte, die Phönizier, als deren Charakter nicht ſchöpferiſche Kraft, ſondern vorzugsweiſe nachbildende Geſchicklichkeit hervortritt. Von ihnen hat das erwachſende Miſchvolk der italiſchen Etrusker die Kunſt als eine nachbildende, aus orientaliſchen und ägyptiſchen Elementen gemiſchte überkommen und geübt. Zu ihr trat ſpäter die aus gleicher Wiege hervorgegangene, aber durch ſelbſtſtändige Ausbildung umgeſchaffene griechiſche Kunſt und gewann Boden und Einfluſs bei Italiens älteſtem Culturvolke. Aber ſie war niemals im Stande, jene tiefgewurzelten Elemente und Formen orientaliſcher Kunſtweiſe völlig zu überwinden und die Kunſt der Etrusker bewahrte bis zum Untergange der Selbſtſtändigkeit, ja der Nationalität des Volkes jenen ihr früh aufgeprägten Charakter. Sie konnte dies um ſo mehr, als ſie ohne organiſche, auf das Ziel der Vollendung hindrängende Entwickelung ſich zur Manier verfeſtigte, der nur die Geſchicklichkeit des vom Luxus geförderten Kunſt-

handwerkes einen gewiſſen, ſelbſt von den Griechen bewunderten Werth verlieh.

Die vorzugsweiſe nationale Kunſt des etruskiſchen Volkes iſt die Plaſtik, die in Thon bildende Kunſt. Etrurien, ſagt Plinius, iſt das Mutterland der Plaſtik. Die bildende Kunſt iſt wie die bauende überall abhängig geweſen von dem Materiale, das der Boden darbot. Der weiche, formempfängliche Thon, deſſen das Land die Fülle beſaſs, forderte von ſelbſt zur Geſtaltenbildung auf. Aretium (Arezzo) war der Hauptfabricationsort für Thonarbeit aller Art und nicht nur kleinere, ſondern ſelbſt groſse, ja koloſſale Werke, wie jene Quadriga, die den älteſten Tempel des Capitoliniſchen Jupiter zierte, und Standbilder der Götter wurden in dieſem Stoffe von den Künſtlern Etruriens ausgeführt. Dieſe Fertigkeit in der Thonarbeit bildete jene architektoniſche Verzierungsweiſe der Tempelgiebel und Firſte aus, die mit den etruskiſchen Tempeln auf die Römer überging.

Neben den Thonarbeiten bildeten eherne Kunſtwerke den nationalen Ruhm der Kunſt Etruriens. Denn faſt nicht minder wie an Thon war das Land reich an Erz- und Metall-, beſonders Kupfergruben, und eben darum war es reich an Werken des Erzguſſes. Beſaſs doch die Stadt Vulſinii, das Delphi des Etruskerlandes, als die Römer ſie eroberten, über zweitauſend Bronzeſtatuen und die kleinen etruskiſchen Erzſtatuetten, deren uns ſehr ſchöne erhalten ſind, waren unter dem Namen *ſigilla Tyrrhena* noch ein geſuchter Kunſtartikel der verfeinerten Auguſteiſchen Zeit. Auch an Koloſſen in Erz fehlte es nicht und vergoldete Bronzeſtatuen ſchmückten die Giebel der Tempel. Alle dieſe gröſseren Metallkunſtwerke waren mit dem Hammer über dem Amboſs getrieben. Aber vorzüglich bekundete ſich die etruskiſche Kunſtfertigkeit der Erzbildung in Geräthen des Luxus und des Hausrathes. Ihre Candelaber und Dreifüſse, Spiegel und Schmuckkäſtchen, Waffen, Zierrathen und Schmuckſtücke aller Art waren ſelbſt in Athen zur Zeit höchſter

Kunſtblüthe hochgeſchätzt; denn weit mehr als die griechiſche war die etruskiſche Kunſt auf zierlichen Prunk und üppigen Schmuck des Lebens berechnet und die erhaltenen Ueberreſte zierlich-reichen Goldſchmuckes aus den ſüdetruskiſchen Gräbern erregen noch heute die Bewunderung des ſinnigen Beſchauers.

Ungleich niedriger ſtand dagegen die eigentliche Sculptur, die in Stein bildende Kunſt. Etrurien beſaſs keinen Marmor — die Brüche von Carrara und Luna wurden erſt in ſehr ſpäter Zeit entdeckt. Der vulcaniſche Stein des ſüdlichen Estruskerlandes — *nenfro* nannten ihn die Etrusker — und der helle Kalkſtein des nördlichen, welche beide man zu Sculpturen verwandte, boten nur ein unvortheilhaftes Material im Vergleiche zu den Marmorbrüchen von Griechenland. Beſſer eignete ſich für den Bildhauer der einheimiſche Alabaſter. Doch ward im Ganzen die Schnitzkunſt in Holz und Elfenbein, in Bernſtein und edlen Steinen ungleich mehr geübt als die eigentliche Bildhauerei und man kann mit Grund behaupten, daſs kein einziges Werk der Marmorſculptur in unſeren Muſeen von einem etruskiſchen Künſtler herrührt.

In der Geſchichte der etruskiſchen Kunſt laſſen ſich vier verſchiedene Epochen unterſcheiden. Die erſte zeigt uns in der Nachahmung der fremden, ſtiliſirten, aus dem Oriente überkommenen Formen jene in Griechenland ſelbſt erſt in neuerer Zeit nachgewieſene Stufe der primitiven griechiſchen Kunſt, in welcher griechiſche Grundvorſtellungen in einer barocken Welt orientaliſcher Fabelweſen auftreten.

An ſie ſchlieſst ſich die Nachahmung jenes reinen altgriechiſchen Stils, der nach einer ſelbſtſtändigen Auffaſſung und Stiliſirung der in ihren Grundgeſetzen mehr und mehr erkannten Natur hinſtrebt. So zeigt die Bronzeſtatuette eines etruskiſchen Kämpfers in der Galerie zu Florenz durchaus den ſtrengen Stil der äginetiſchen Kunſtwerke *). Auch ein

*) Müller-Wieſeler I, 58, 294.

Cippus (Grabſtein) des Berliner Muſeums liefert uns ein Beiſpiel dieſes Stiles, welcher von den Alten der tuscaniſche oder tyrrheniſche genannt wird und der, wie in Griechenland, ſo noch mehr in Etrurien, ſehr lange ſelbſt noch zur Zeit einer viel fortgeſchritteneren und freieren Entwickelung feſtgehalten wurde. Als charakteriſtiſche Kennzeichen desſelben erſcheinen in der menſchlichen Geſtalt die übertriebenen Schwellungen und Einſchnitte des Körpers: jene an Hüften, Hintertheilen und Waden, dieſe in der inſectenartigen Schmalheit der Taille und Kniekehle. Die Geſichter ſind übermäſsig ſcharf geſchnitten, die Naſe von auffallender Länge, ebenſo Fuſsſohlen, Zehen und Finger ins Lange gezogen und die Knöchel an den Füſsen übertrieben hervorgehoben. In der Kleidung iſt für die weiten Gewänder die ganz regelrechte ſteife Faltung, für die knappen der enge Anſchluſs an die Leibesformen, in den Bewegungen eine übertriebene Starrheit charakteriſtiſch. Dieſer Stil, der zugleich als der heilige Stil der Cultbilder galt, erhielt ſich als ſolcher durch alle Zeiten der etruskiſchen Kunſt und ging von ihr in gleicher Eigenſchaft auf die der Römer über. Die anmuthloſe Richtigkeit der Zeichnung, welche einen weſentlichen Charakter dieſer etruskiſchen Kunſt bildet, iſt ein Zug, welcher ſich zwei Jahrtauſende ſpäter auf demſelben Boden in der toscaniſchen Kunſt des auflebenden Mittelalters wiederfindet.

Weit weniger Einfluſs gewann in Etrurien der aus den Schranken jener ſtrengen Härte hervorgetretene reine griechiſche Stil, von deſſen Nachbildung ſich nur ſpärliche vereinzelte Beiſpiele finden. Anders dagegen war es mit jenem weicheren griechiſchen Stile, wie er ſeit der Diadochenzeit mehr und mehr in der helleniſchen Kunſt zur Herrſchaft gelangte. Die Etrusker, welche die Strenge der altgriechiſchen Bildweiſe noch mehr verſtrengert hatten, verweichlichten ebenſo den weichlichen Stil der ſpäteren griechiſchen Kunſt bis zum Ueppigen und Lasciven.

Aber Thatſache bleibt es, daſs die grichiſche Mythologie in vielen der ſchönſten etruskiſchen Kunſtwerke vorherrſcht, wenngleich es eben ſo wenig an Beweiſen fehlt, daſs die Etrusker, einmal vom Lichte griechiſcher Kunſt erleuchtet, auch ihre eigenen Vorſtellungen mit griechiſchem Sinne aufgefaſst haben.

Allerdings iſt es bei einem groſsen Theile der erhaltenen Werke etruskiſcher Kunſt ſehr ſchwer, die Zeit derſelben hiſtoriſch zu beſtimmen. Denn dieſe Kunſt, die doch immer nur als eine handwerksmäſsige, wenn auch überaus groſsartige Induſtrie erſcheint, iſt ohne wahrhaft organiſches Leben und ohne eigentliche hiſtoriſche Entwickelung. Und weil ſie nicht in den tieferen und edleren menſchlichen Kräften und Anlagen der Nation ihre Wurzel hat, ſo iſt die Kunſtthätigkeit der Etrusker auch nicht gebunden an das politiſche Daſein der Nation. »Die Kunſt«, ſagt Abeken in ſeinem Werke über Mittelitaliens früheſte Zuſtände, »hört bei den Etruskern nicht auf mit der politiſchen Selbſtſtändigkeit des Volkes; ſie beſteht vielmehr fort in dem Grade, als ſich eben durch die politiſche Schwäche die Ueppigkeit des Lebens mehr und mehr ſteigert. Aber freilich richtete der politiſche und ſittlich-geiſtige Verfall, wenn er auch den Luxus der Kunſt zur Blüthe erhob, doch dasjenige in ihr zu Grunde, was zuvor etwa edel und ernſt geweſen war. Der griechiſche Lebensfunke, der früher in einem fremden, verſchieden organiſirten, aber doch immer lebendigen Körper das künſtleriſche Handwerk erhob, zuckte in dem abſterbenden nur mühſam fort, bis das römiſche Etrurien auch wieder mit lebendiger Theilnahme an der römiſch-griechiſchen Kunſt in einzelnen Denkmälern hervortritt« *). Hier alſo, bei der Betrachtung der römiſchen, werden wir auf die Kunſt der Etrusker zurückkommen müſſen.

*) Abeken Mittelitalien vor den Zeiten der römiſchen Herrſchaft S. 312.

Roms Kunftanfänge.

Die älteſte Geſchichte Roms, wie ſie die Schriftſteller dieſes Volkes in viel ſpäteren Zeiten ihren Leſern erzählten, iſt längſt erkannt als ein künſtliches Gemiſch von alten Legenden und poetiſchen Sagen, das keinen Anſpruch darauf machen darf, wirkliche hiſtoriſche Auskunft zu geben über die Entſtehung der merkwürdigſten aller Städte der alten Welt und die Geſchichte ihrer älteſten Jahrhunderte. Der Forſchergeiſt unſerer Zeiten, welcher in die Tiefen der Dinge dringend, das Weſen derſelben vom Scheine gelöſt ſich klar zu machen ſtrebt, iſt auch hinabgeſtiegen in die Nacht jener längſtbegrabenen Zeiten und hat mit der Leuchte der kritiſchen Forſchung ihr Dunkel zu erhellen nicht vergebens verſucht. Es iſt ein erhebender Gedanke, daſs wir nach zwei Jahrtauſenden in die Anfänge Roms einen tieferen Einblick und von ſeinen früheſten Zuſtänden eine richtigere Anſchauung beſitzen als ſelbſt die gröſsten Gelehrten und berühmteſten Schriftſteller des ſtolzen Volkes auf der Höhe ſeiner Bildung und weltbeherrſchenden Macht.

Die Stadt Roma, welche in uralter Zeit auf und an den quellenarmen, mit wildem Wald- und Buſchgeſtrüpp bedeckten

Hügeln und in den ungeſunden, ſumpfigen, oft überſchwemmten Niederungen des Tiberſtromes von dem Volke der Latiner gegründet ward, iſt mit Nichten zuerſt und vorzugsweiſe eine Stadt von Ackerbauern geweſen, deren naturgemäſse Anſiedelung ſich nimmermehr auf dieſen ungeſunden, unfruchtbaren Fleck Erde gewendet haben würde. Sie iſt vielmehr gegründet worden als ein Grenzcaſtell und wohlgeſchütztes Emporium für die Fluſs- und Seeſchifffahrt der geſammten älteſten Landſchaft Latium, d. h. der Bevölkerung jener »Landesbreite«, welche ſich mit einem Gebiete von etwa vierunddreiſsig deutſchen Meilen ausdehnt zwiſchen Tiberſtrom und Apennin, bis zu den Ausläufern des Albanergebirges und zur Meeresküſte. Dafür zeugen zahlreiche Spuren und Gründe, welche der neueſte Geſchichtsſchreiber der römiſchen Dinge zu ſchlagender Ueberzeugung zuſammengeſtellt hat*). Wir müſſen uns davon entwöhnen, uns das alte Rom als einen ausſchlieſslich ackerbauenden und dem Meere fremden Staat zu denken. Dieſe Stadt, die ein Schiff als ihr Wappen führte, die auf allen anderen Seiten die Grenzmarken ihrer zahlreichen Nachbarſtädte in kaum ſtundenweiter Entfernung von ſich ſah und nur gegen das Meer hin ihr erſtes eigenes Gebiet weit ausdehnte, dies Rom, das in der Tiber-Mündungsſtadt Oſtia ſeine älteſte Seevorſtadt beſaſs, das mit Caere, dem etruskiſchen Handelsemporium, in uralter Verbindung erſcheint, das zuerſt unter den Italikern eigenes Geld münzte und in früheſten Zeiten ſchon mit überſeeiſchen Handelsſtaaten Verträge abſchloſs, war auch durch ſeine Lage ganz dazu geeignet, ein Stapelplatz zu ſein für den latiniſchen Fluſs- und Seehandel. Früh war in Rom neben der landbautreibenden eine zahlreiche nicht ackerbauende Bevölkerung anſäſſig, aus Fremden und Heimiſchen gemiſcht, von denen die Erſteren das Aſylrecht in die Stadt zog.

*) Theodor Mommſen Römiſche Geſchichte I, S. 47 ff.

Die Bewohner des älteſten Rom ſind, wie die Italiker überhaupt, mit den Griechen aus einem und demſelben gemeinſamen Urſtamme, dem indo-germaniſchen erwachſen. Die Geſchichtsforſchung unſerer Tage hat erwieſen, daſs bei Griechen und Italikern in Sprache wie in Sitte Alles, was die materiellen Grundlagen des menſchlichen Daſeins betrifft, auf dieſelben Elemente zurückgeht und daſs die älteſten Aufgaben, welche die Erde an den Menſchen ſtellt, einſtmals von beiden Völkern, als ſie noch eine Nation ausmachten, gemeinſam gelöſt worden ſind*). Italiker und Griechen ſind Brüder und ihre Namen, mit denen ſie ſich in der urälteſten Zeit gegenſeitig benannten, hier Graii oder Graeci, dort Opiker oder Opsker, geriethen ſpäter in Verſchollenheit, bis der erſtere durch das weltbeherrſchende Volk der Römer zur allgemeinen Geltung gebracht ward. In der Sprache finden wir zahlreiche, beiden gemeinſame Bezeichnungen älteſter Culturbegriffe für Hirtenleben, Feld- und Gartenbau, für Haus und Hof und Producte der Erde. Dieſelben Spuren urſprünglicher Gemeinſchaft zeigen ſich in den Elementen der Religion und der Wiſſenſchaft. Die Gräkoitaliker, d. h. dasjenige Volk indo-germaniſchen Stammes, das ſich ſpäter in die beiden Völker der Griechen und der Italiker ſonderte, iſt ſchon in früheſter Zeit ein Korn, Oel und Wein bauendes Volk geweſen. Wie beide in jenen ſprachlichen Bezeichnungen, in Form und Weiſe des Ackerbaues und der Benennung der Geräthe und Culturpflanzen übereinſtimmen und bei beiden Völkern die Weiſe der Landmeſſung auf denſelben Grundlagen beruht, ſo iſt auch das griechiſche Haus, wie Homer es kennt, daſſelbe, das in Italien von uralter Zeit her feſtgehalten blieb. Gleich iſt endlich bei beiden der Schiffbau, gleich die älteſte Waffe, gleich auch die Kleidung; denn die Tunica iſt dem griechiſchen Chiton durchaus entſprechend und nur durch gröſsere, bau-

*) Th. Mommſen I, S. 19 ff.

ſchende Weite iſt die Toga vom griechiſchen Himation unterſchieden.

Anders iſt es auf dem geiſtigen Gebiete. Denn auf dieſem geſchieht es überhaupt, daſs die ſonſt materiell verbundenen Individuen und Völker auseinandergehen. Zwar ruhen bei Griechen und Italikern alle patriarchaliſchen Elemente auch des Staates auf gleichen Grundlagen. Aber der weitere Ausbau iſt ein unendlich verſchiedener. »Familie und Staat, Kunſt und Religion ſind von beiden Völkern ſo durchaus eigenthümlich und national entwickelt worden, daſs die urſprüngliche Einheit unſeren Augen faſt völlig entzogen iſt.« Aber es lebte doch ein geheimes Bewuſstſein der Verwandtſchaft und Zuſammengehörigkeit fort unter den getrennten, ungleichen Brüdern und der jüngere, ſtärker und rauher von der Natur angelegte, fühlte ſich heimlich angezogen von der ſanfteren Schönheit und Bildung des älteren, den er ſeiner Kraft nur unterwarf, um zuletzt wieder von ihm durch die Zauberreize ſeiner Cultur beſiegt zu werden. Der Römer lernte allmälig wenigſtens verſtehen, ſchätzen und genieſsen, was ſelbſt hervorzubringen ihm die Natur verſagt hatte.

Alle Kunſt des Alterthumes iſt von der Religion ausgegangen und gerade auf dem religiöſen Gebiete tritt die Verſchiedenheit der Griechen und Römer am ſchlagendſten hervor. Nur die Begriffe der gleichnamigen Haus- und Heerdgöttin, Heſtia bei den Griechen, Veſta bei den Römern geheiſsen, und des heiligen Raumes, Templum von den Römern, Temenos von den Griechen genannt, erinnern noch an älteſte Gemeinſchaft. Der künſtleriſche Idealismus und die plaſtiſche Kraft des auf ſinnliche Anſchauung geſtellten Hellenen ruheten nicht eher, bis ſie den Naturbegriff oder die ſittliche Vorſtellung zum perſönlichen, individuellen Weſen zu einem dem Menſchen möglichſt ähnlichen Gotte und Götterbilde geſtaltet hatten. Den Römer trieb der angeborene Sinn für das Allgemeine, Vergeiſtigte, Begriffliche überall

in der ganzen Natur wie in der Welt des menſchlichen Daſeins, das Geiſtige, Allgemeine, die Abſtraction als Gott hinzuſtellen und zu verehren. Sein Jupiter und ſeine Juno, ſeine Minerva und ſeine Ceres ſind Abſtractionen der Männlichkeit und der Weiblichkeit, des Gedächtniſsvermögens und der ſchaffenden Kraft. Jeden Dinges Begriff iſt für den Römer zugleich deſſen Gottheit, ſelbſt die Vorrathskammer und das eingefriedigte Gehöft des Landmannes, die Grenze, die ſeine Feldmark umfaſste, der Wald, der ihm ſein Holz gab, das kreiſende Jahr, nach dem er ſeine Arbeit regelte, ſie wurden als Begriffe abſtrahirt zu Göttern gemacht und als Penaten und Hercules, als Terminus, Silvan und Vertumnus verehrt. Ja alle Zuſtände und phyſiſchen Ereigniſſe, alle Handlungen und Thätigkeiten haben ihren Geiſt, der als Gott angerufen wird im Gebet, das der Römer geſenkten und verhüllten Hauptes ſpricht, der Grieche dagegen mit unbedecktem Haupte das Auge empor zum Himmel gerichtet. Denn des Griechen Religion und ſeine Götter ſind Anſchauung und Geſtalt, die des Römers Begriff und Gedanke. »Wie Indien und Iran aus einem und demſelben Erbſchatze jenes die Formenfülle ſeiner heiligen Epen, dieſes die Abſtractionen der Zendaveſta entwickelte, ſo herrſcht auch in der griechiſchen Mythologie die Perſon, in der römiſchen der Begriff, dort die Freiheit, hier die Nothwendigkeit. Jene führt zum Mythus und zur Cultfigur und damit zur Poeſie und zur Bildnerei; aber das tiefe Gefühl des Allgemeinen im Beſonderen, die Hingebung und Aufopferungsfähigkeit des Einzelnen, der Glaube an die eigenen Götter iſt der reiche Schatz der italiſchen Nation *).« Noch heute lebt im Volkscharakter des italiſchen Landes jener auf das Faſsliche und Reelle gerichtete Zug in der Sinnesweiſe des Römers, dem ſein Gott nur galt als ein praktiſches Hülfsinſtrument zu ſehr irdiſchen, praktiſchen Zwecken, und der altrömiſche Gauner,

*) Th. Mommſen I, S. 28.

der bei Horaz die Göttin des Diebeshandwerkes die »ſchöne Laverna« mit Opfergabe und Gebet anruft, damit ſie ihm hülfreich ſei bei ſeinem Gewerbe, er iſt der richtige Ahnherr des modernen italieniſchen Banditen und Räubers, der ſeine ſpecielle Madonna oder ſeinen ihm eigenen Schutzheiligen mit Opfergaben und Gebeten zum Schutze bei ſeinem Geſchäfte zu gewinnen meint. Dieſe Richtung des römiſchen Charakters auf das Abſtracte und zugleich auf das Praktiſche iſt es, welche das Volk der Nutzen bringenden That von dem Volke des Schönheit geſtaltenden Bildens unterſcheidet in dem Verhältniſſe beider zur bildenden Kunſt. Und dieſer Unterſchied iſt es, dem der Dichter der Gröſse Roms in ſeiner Aeneide durch die ſtolze Mahnung Sprache giebt, welche er dem Vater des römiſchen Urahnherren in den Mund legt:

»Andere werden das athmende Erz anmuthiger formen,
Werden, ich weifs! dem Marmor lebendiger'n Ausdruck verleihen,
Werden beredtſamer ſein im Gericht und die Bahnen des Himmels
Meſſen mit kreiſendem Stab und der Stern' Aufgänge verkünden; —
Du ſei, Römer, bedacht der Völkerbeherrſchung zu walten!
Solcherlei Kunſt ſei dein, des Friedens Geſetz zu beſtimmen,
Wer ſich ergab, zu verſchonen und niederzuwerfen den Trotzer!«

Als Virgil dieſe Zeilen ſang, hatte ſein Volk dieſe prophetiſche Weiſung bereits vollſtändig erfüllt. Auch Griechenland trug mit der geſammten Culturwelt des Alterthumes das Joch des gewaltigen Herrſchervolkes. Aber der Dichter des römiſchen Herrſcherruhmes ſteht bereits ſelbſt da als ein Schüler, ſein Gedicht als das Product griechiſcher Kunſtbildung; denn wir werden weiterhin ſehen, wie ſein Freund und Zeitgenoſſe, der Griechenfreund Horaz, geſtehen muſste, daſs

»Hellas, beſiegt, den wilden Sieger beſiegte und Bildung
Brachte dem bäuriſchen Lande von Latium —«

und daſs zu dieſen »Künſten der Bildung«, mit deren Hülfe das unterworfene Volk ſeinen wilden Beſieger in Feſſeln

ſchlug, auch der künſtleriſche Sinn und Geſchmack, ja theilweiſe ſelbſt die Ausübung der helleniſchen Bildkunſt gehörte.

Bildende Kunſt in Rom zur Zeit der Königsherrſchaft.

Es iſt aufser allem Zweifel, das ſchon in der älteſten Periode der römiſchen Geſchichte neben dem etruskiſchen auch ein griechiſcher Einfluſs auf die italiſche Kunſtübung ſtattgefunden hat. Die griechiſche Nation hatte ſchon früh im ſüdlichen Italien wie im öſtlichen Sicilien feſten Fuſs gefaſst und erhaltene Münzen von ſtrenger, alterthümlich ſchöner Arbeit, zum Theil ſechshundert Jahre vor unſerer Zeitrechnung geprägt, bezeugen, daſs die Achäer des Weſtens nicht nur Theil nahmen an der Entwickelung der Bildkunſt im Mutterlande, ſondern dem letzteren in der Technik wohl gar überlegen waren. Aber auch im Lande Latium ſelbſt begegnen wir frühzeitig den Spuren griechiſcher Kunſt. Den Steinbau hat Italien mit den eiſernen Werkzeugen für denſelben von den Griechen erhalten und alle vorhandenen älteſten italiſchen Bauten dieſer Art tragen die entſchiedenſte Aehnlichkeit mit den älteſten griechiſchen. Auch der älteſte ſpitzdachige Tempel, der ſpäter zur Kaiſerzeit der tuscaniſche hieſs, urſprünglich in Holz, ſpäter in Stein gebaut, iſt griechiſcher Art und Abkunft. Unter den Hantirungen und Gewerben zeigt ſchon das alte königliche Rom neben dem Ackerbau, der obenan ſtand, in den Zünften der Goldarbeiter, Töpfer und Kupferſchmiede einen Aufſchwung des einheimiſchen Kunſthandwerkes, der freilich ſpäter durch die ſteigende Handelseinfuhr der Erzeugniſſe babyloniſchen und ägyptiſchen, etruskiſchen und griechiſchen Kunſtfleiſses herabgedrückt wurde. Seine älteſten Werkzeuge und Muſter erhielt das latiniſche Kunſthandwerk der Plaſtik in Thon und Metall aus Groſs-Griechenland. In genauer Ver-

bindung mit Griechenland ſtanden die älteſten groſsen Handelsſtädte italiſcher Gründung, Spina und Hatria am Po, ferner Roma, die Tiberſtadt, und das etruriſche Caere und griechiſche Bilderverehrung mit eigenen Göttertempeln drang frühzeitig aus dem helleniſirten Süden Italiens in Latium ein. Die Bildhauerei ward hier, wie in Italien überhaupt, zurückgehalten durch den Mangel eines geeigneten Materiales. Selbſt der weiche Alabaſter wurde erſt ſpät zu Todtenkiſten verarbeitet, während man ſich zu Statuen des weichen Sandſteines oder des poröſen Peperins (des etruskiſchen *nenfro*) bediente. Man arbeitete auch in Stein zunächſt zuſammenſetzend, wie bei den Kunſtwerken aus Thon und Metall, und die Bildhauerei von Figuren beſchränkte ſich in dieſer Periode auf ſolche, die zu architektoniſchen Zwecken, wie zu Aufſätzen für Grabhügel, dienten und auf Götter- und Portraitfiguren zum Schmuck der inneren Grabräume. Die Statuen aus dieſer älteſten römiſchen Periode, deren ſich mehrere noch in ſpäter Zeit erhalten hatten, waren ſämmtlich von Erz. Denn die Plaſtik in Erz- und Kupferguſs entwickelte ſich wie die Bildnerkunſt in Thon durch den Reichthum Italiens an dieſen Stoffen ſchon früh zu bedeutender Kunſthöhe und techniſcher Meiſterſchaft und etruskiſche Künſtler wagten ſich ſelbſt an die Bildung funfzig Fuſs hoher Erzkoloſſe.

Die Ueberſiedelung etruskiſcher Kunſt nach Rom war eine Folge der Vereinigung Südetruriens mit Rom unter der Herrſchaft der letzten römiſchen Könige aus dem Fürſtengeſchlechte der etruskiſchen Tarquinier, deren Familiengrab in unſeren Tagen bei Cervetri neben den Trümmern der alten etruskiſchen Handelsſtadt Caere, wieder aufgefunden iſt. Die Sage nannte den älteſten Tarquinier einen Griechen von Abſtammung. Soweit das Dunkel ſo entlegener Zeiten uns ein Urtheil verſtattet über den wirklichen Beſtand der Ereigniſſe, welche einem etruskiſchen Fürſtengeſchlechte den Weg bahnten auf den römiſchen Königsthron, dürfen wir die Vermuthung ausſprechen, daſs Tar-

quinius in Rom zur Ausführung brachte, was ihm und den Seinen in Etrurien miſslungen war. Sein Geſchlecht hatte dort vergeblich verſucht, das von dem eingewanderten Volke der Raſener unterdrückte, gräco-italiſche Volksthum zur Geltung zu bringen. Das Fehlſchlagen dieſes Unternehmens zwang die Tarquinier zur Auswanderung nach Rom und hier gründete Tarquinius Priscus, zum Könige erwählt, ein für damalige Zeiten mächtiges Reich, das nach Etrurien hin die Städte Veji, Caere und Tarquinii, nach Latium hin Gabii, Tusculum und Antium einſchloſs. Das in Etrurien unterdrückte Griechenthum fand durch ihn in Rom einen Mittelpunkt namentlich auf dem Caelius und Südetrurien ward ſeitdem von Rom aus regiert. Porſenna's ſpäterer Zug von Cluſiums Gebirgeshöhen gegen Rom war ein Aufbruch des nördlichen Etruskerlandes gegen das ſüdliche, der Krieg gegen Rom eine Kräftigung des eigentlich etruskiſchen Blutes der Nation gegen das neugeſtärkte griechiſche Element. In Folge deſſelben verloren die Römer den gröſsten Theil der von den Tarquiniern gewonnenen Herrſchaft und nach der Schlacht von Aricia, dritthalbhundert Jahre nach der Gründung Roms, war, wie vor Alters, die Tiber wieder Grenze geworden zwiſchen Etruskerland und dem geſchwächten Latium.

An dies Geſchlecht der Könige Roms aus griechiſch-etruskiſchem Stamme knüpft nun auch die Sage in ihrer Weiſe das Auftreten der erſten Namen bildender und zeichnender Künſtler in Italien. Dieſe Künſtler der älteſten italiſchen Kunſtſage ſind Griechen. Als Demaratos, der Vater des erſten Tarquinius, aus Korinth vertrieben, etwa hundert Jahre nach Roms Erbauung von Griechenland nach Etrurien auswanderte, brachte er drei Künſtler mit ſich aus der Heimath. Sie hieſsen Diopos, Eucheir und Eugrammos, das heiſst »Ordner«, »Bildner« und »Zeichner«. Dieſe Sage, welche Plinius in alten Ueberlieferungen berichtet fand, ſprach eben nur aus, was jetzt hiſtoriſch feſtſteht, daſs ſchon

in älteſter Zeit griechiſche Kunſt Einfluſs geübt auf italiſchen Kunſtbetrieb und daſs namentlich Tarquinii im Etruskerlande geſchickte Formung des Thones und ſchöne Zeichnung der Gefäſse aus Korinth erhalten habe *). Es iſt in der That keine einzige der italiſchen Kunſtrichtungen, die nicht ihr beſtimmtes Muſterbild fände in der altgriechiſchen Kunſt. Durch die Tarquinier kam dieſe griechiſch-etruskiſche Kunſt, kamen auch griechiſche Künſtler nach Rom. Neben den gewaltigen, militäriſchen und politiſchen Bauwerken des Servianiſchen Roms fehlte es auch nicht an Werken der Bildkunſt. Etruskiſche Künſtler bauten den Tempel des Jupiter Capitolinus und ein Meiſter aus Veji, von Tarquinius Priscus eigens dazu herberufen, ſchuf für jenen Tempel das koloſſale Bild des blitztragenden Gottes aus Thon, das man an hohen Feſten mit Mennig anzuſtreichen pflegte. Aus demſelben Stoffe bildete derſelbe Meiſter — ſein Name, offenbar ſymboliſch, hieſs Volcanius — die Viergeſpanne auf dem Giebel des Tempels und noch in Plinius' Tagen zeigten die Fremdenführer den Alterthumsfreunden in Rom einen von dieſem uralten Künſtler gefertigten Hercules, der von ſeinem Stoffe den Beinamen des »thönernen« führte. »Denn damals,« fügt Plinius moraliſirend hinzu, »ſtanden Götterbilder ſolchen Stoffes in höchſtem Anſehen und wir ſchämen uns derer nicht, die ſie anbeteten; denn aus Gold und Silber verfertigten ſie nicht einmal ein Werk für ihre Götter.«

Aus Thon alſo waren die älteſten römiſchen Götterbilder und etruskiſch-griechiſche Kunſt, im Stile der älteſten altgriechiſchen entwickelt, war es, welche den Römern ihre erſten Götterbilder ſchuf; denn mehr als hundert und ſiebzig Jahre, ſagt Varro, haben die alten Römer ihre Götter ohne Bilder verehrt. Ein Schild, eine Lanze oder ſonſt ein Symbol vertrat damals das Bildniſs des Gottes und als Bild des

*) S. Niebuhr Röm. Geſch. I, S. 137. Mommſen I, S. 229 ff. Brunn Geſch. der griech. Künſtler I, S. 529

Vertumnus, des Gottes der heiligen Jahreswende, diente, wie Properz ſingt, in den älteſten Zeiten vor Numa »ein Ahornſtamm mit eiliger Sichel behauen,« ehe der Erzgieſser Mamurrius Veturius, ein Künſtler græco-italiſchen Stammes, das Erzbild des Gottes ſchuf, das der genannte Dichter in der zweiten Elegie des vierten Buches feiert. Etruskiſcher Arbeit und Herkunft waren die Inſignien des römiſchen Königthumes: der aus Elfenbein geſchnitzte Seſſel, der Kranz, das Scepter und die Toga und mit dem königlichen Hausrathe der Tarquinier wanderte auch ein groſser Theil des bürgerlichen in Rom ein, namentlich die Werke der Töpferkunſt, die dieſen Urſprung noch in der Kaiſerzeit durch ihren Namen bezeugten.

Auf die Portraitſtatue bei den Römern gewann die griechiſche Kunſt frühzeitig Einfluſs. Die älteſte Statue des Romulus, welche, wie die älteſten römiſchen Königsſtatuen immerhin bis auf die Zeit der Tarquinier zurückgehen mag *), war nackt, wie die des Camillus, während bei den Etruskern in den Statuen Panzer und Bekleidung üblich waren.

Ueberhaupt iſt der Einfluſs der etruskiſchen auf die im älteſten Rom geübte latiniſche Kunſt kein dauernd beſtimmender und kein ſolcher geweſen, welcher zur völligen Abhängigkeit dieſer von jener geführt hätte. Es zeigt ſich vielmehr, ſoweit die erhaltenen Kunſtwerke ein Urtheil zulaſſen, eine weſentliche Verſchiedenheit der Art und Weiſe, wie im Etruskerlande und wie in dem Latinervolke die Kunſt in dieſer Periode geübt ward. Hören wir den Forſcher **), der zuletzt in unſerer Zeit das Reſultat deſſen zuſammengefaſst hat, was wir wiſſen können von dieſen Dingen, ſo ſind die etruskiſchen Kunſtwerke den latiniſchen ebenſo überlegen an Maſſe und Pracht, als ſie zurückſtehen hinter ihnen an Geiſt und Schönheit.

---

*) S. Torſo I, S. 596.

**) Theodor Mommſen I, S. 234. 469 — 471.

»Es iſt Süd-Etrurien, hauptſächlich die Bezirke von Caere, Tarquinii und Volci, die die gewaltigen Prunkſchätze, beſonders von Wandgemälden, Tempeldecorationen, Goldſchmuck und gemalten Thongefäſsen bewahren; das nördliche Etrurien ſteht weit dahinter zurück und es hat ſich z. B. kein gemaltes Grab nördlich von Chiuſi gefunden. — Die ſüdlichſten etruskiſchen Städte Veji, Caere, Tarquinii, ſind es, die der römiſchen Tradition als die Ur- und Hauptſitze der etruskiſchen Kunſt gelten; die nördlichſte Stadt Volaterrae, mit dem gröſsten Gebiet unter den etruskiſchen Gemeinden, ſteht von allen auch der Kunſt am fernſten. Wenn in Süd-Etrurien die helleniſche Halbcultur, ſo iſt in Nord-Etrurien vielmehr die Uncultur zu Hauſe. — Der Kupferguſs ſtand in Etrurien hinter der ſchwunghaft betriebenen Thonbildnerei nicht zurück. Aus den etruskiſchen Gräbern ſind manche ſchöne Broncen alten, ſtrengen Kunſtſtils, namentlich Geräthe erhoben worden, aber welches dieſer Werke reicht an die im Jahre 458 am ruminaliſchen Feigenbaume aufgeſtellte Wölfin, noch den ſchönſten Schmuck des Capitols? — Unter den gegoſſenen Kupfermünzen gehören bei weitem die ſchönſten dem ſüdlichen Latium an, die römiſchen und umbriſchen ſind leidlich, die etruskiſchen faſt bildlos und oft wahrhaft barbariſch. — Die Zeichnung auf Metall, welche in Latium nicht wie in Etrurien die Handſpiegel, ſondern die Toilettenkäſtchen mit ihren zierlichen Umriſſen ſchmückte, ward faſt nur in Präneſte geübt; es finden ſich vorzügliche Kunſtwerke in beiden Gattungen, aber es war ein Werk der letzteren Gattung und zwar ein höchſt wahrſcheinlich in dieſer Epoche in der Werkſtatt eines präneſtiniſchen Meiſters entſtandenes Werk, von dem mit Recht geſagt werden konnte, daſs kaum ein zweites Erzeugniſs der Graphik ſowie die ficoroniſche Ciſta den Stempel einer in Schönheit und Charakteriſtik vollendeten, reinen und ernſten Kunſt an ſich trage. — Der allgemeine Stempel der etruskiſchen Kunſtwerke iſt theils eine gewiſſe barbariſche Ueberſchwänglichkeit im Stoffe wie im

Stile, theils der völlige Mangel innerer Entwickelung. Wo der griechiſche Meiſter flüchtig ſkizzirt, verſchwendet der etruskiſche Schüler ſchülerhaft den Fleiſs; an die Stelle des leichten Materiales und der mäſsigen Verhältniſſe der griechiſchen Werke tritt bei den etruskiſchen ein renommiſtiſches Hervorheben der Gröſse und Koſtbarkeit oder auch bloſs der Seltſamkeit des Werkes. Die etruskiſche Kunſt kann nicht nachbilden, ohne zu übertreiben. Das Strenge wird ihr hart, das Anmuthige weichlich, das Ueppige gemein, das Schreckliche zum Scheuſal und immer deutlicher tritt dies hervor, je mehr ſich die etruskiſche Kunſt auf ſich ſelbſt angewieſen findet.«

Es iſt ein wichtiges Ergebniſs der neueſten Forſchung, daſs es neben dem Einfluſſe, den natürlich etruskiſche Kunſt auf Latium und Rom gewann, eine von ihr unabhängige Kunſt in Latium gegeben hat, die in ungleich vollkommnerer Weiſe, wenn auch mit beſchränkteren Mitteln, ihren griechiſchen Vorbildern nacheiferte. Und während unſere Kunſtgeſchichte einſt die griechiſche von der etruskiſchen Kunſt ableitete, ſcheint ſie jetzt vielmehr in dem Falle zu ſein, den Etruskern in der Geſchichte der italiſchen Kunſt den letzten Platz ſtatt des erſten anzuweiſen.

Die erſten zwei Jahrhunderte der Republik.

Die älteſte Geſchichte Roms von den Tarquiniſchen Königen bis auf die Zeit, wo die Stadt des Romulus als Herrin von ganz Mittel- und Unteritalien zum erſten Male mit ihrer alten Bundesfreundin Carthago zuſammentraf zu dem mehr als hundertjährigen Entſcheidungskampfe über die Herrſchaft der Welt bietet ein merkwürdiges Auf und Ab ihrer Macht und der durch ſie bedingten Culturverhältniſſe dar.

Rom unter den letzten Königen iſt mächtiger und glän-

zender geweſen, als man es ſich gemeinhin vorzuſtellen pflegt. Das Volk und Reich, über welches der letzte Tarquinier herrſchte, ſtand in Handelsverbindung und Verträgen mit Sicilien und Carthago und ſeine Münzen hatten dieſſeits und jenſeits des Meeres Geltung. Seit Servius Tullius war Rom ein demokratiſcher Handelsſtaat mit einer Cultur, welche vorzugsweiſe griechiſche Färbung trug. Der Tempel des Capitoliniſchen Jupiter, der ſich mit ſeinem Walde von 64 Fuſs hohen Säulen, 192 Fuſs breit und 207 Fuſs lang, geſchmückt mit ſtattlichen Bildwerken, auf dem heiligen Burghügel des Capitoles erhob, iſt nicht minder ein bedeutſames Zeugniſs für die hohe Cultur jener Zeit, als das Rieſenwerk jenes Waſſerbaues der *cloaca maxima*, welche ſelbſt das kaiſerliche Rom noch mit Staunen betrachtete. Noch heute, nach mehr als dritthalb Jahrtauſenden, ſtehen dieſe aus ungeheuren Werkſtücken mittelſt des Zahnſchnittes emporgewölbten Bogen, jedem Gewichte der Erde trotzend, wohlerhalten vor uns da, als wären ſie geſtern zuſammengefügt. Die gegen vierzehn Fuſs hohen, zwölf Fuſs breiten Tuffſteingewölbe, welche Roms Niederungen zu entwäſſern erbaut wurden, liegen wohl 27 Fuſs unter dem ſpäteſten Pflaſter. Darüberhin bauten die Römer ſeitdem ihre Tempel und Paläſte, ihre Theater und Amphitheater, Jahrtauſende alter Schutt lagerte ſich auf ihrem aus koloſſalen Werkſtücken gefugten Rücken und immer noch ſteht der alte Bau unerſchüttert für jede Zukunft, allein den ägyptiſchen Rieſenbauten an Dauer vergleichbar. Dieſe Gröſse und dieſe Cultur des alten, königlichen Roms iſt auch keineswegs in den dritthalb Jahrhunderten auferbaut worden, zu deren Enge die ſpäter dichtende Geſchichtſchreibung die Anfänge der Stadt von ihrem Gründer bis zu ihrem letzten Könige zuſammengedrängt hat. Die heilige Siebenzahl der Könige, deren jeder als das Symbol erſcheint für eine bedeutende Seite der Entwickelung — eine Symbolik, die ſich bei Romulus und Numa bis auf die Namen erſtreckt —, iſt nur

der ſagenhafte Auszug einer viel längeren Reihe von Herrſchern und einer Geſchichte, die ſicher um viele Jahrhunderte zurückreicht hinter das Jahr 754, von welchem das römiſche Volk ſpäter den Zeitpunkt datirte, wo Romulus mit der Pflugſchar die Mauerlinie der *Roma quadrata* auf dem palatiniſchen Berge umriſs.

Eine lange Reihe leidenvoller, düſterer Zeiten, voll Erniedrigung, Noth und Elend aller Art folgte dieſer glänzenden Zeit der römiſchen Königsherrſchaft über Latium und Südetrurien. Die Reaction des einheimiſchen, patriciſchen Elementes gegen das demokratiſche Griechenthum der Tarquiniſchen Herrſchaft, welche zur Vertreibung des letzten der Könige dieſes Stammes führte, der ſeinen Beinamen des »Stolzen« mit beſtem Fug als einen Ehrennamen tragen durfte, dieſe Reaction, welche von demſelben eingeborenen Geſchlechteradel ausging, deſſen unmenſchliche Tyrannei in den nächſtfolgenden Jahrhunderten das Volk ſo oft zur Verzweiflung brachte, ſtürzte zunächſt Rom und den römiſchen Staat herab von der gewonnenen Höhe ſeiner Macht. Zwar das vertriebene Königsgeſchlecht und ſein Regiment wurden nicht wieder hergeſtellt, aber Rom erlag dem Etruskerbunde unter Lars Porſenna von Cluſium. Es verlor ein Dritttheil ſeines Gebietes und ſeine Herrſchaft über den Tiberſtrom und Süd-Etrurien und durfte ſich — ſo lautete die Bedingung des Friedens, den die Gnade des Siegers gewährte — fortan des Eiſens nur noch zur Pflugſchar bedienen! Lars Porſenna zog ein in Rom und die entwaffnete Stadt, die ſich ihm auf Gnade und Ungnade ergeben hatte, huldigte dem Sieger als Oberherren, deſſen ſchwere Hand vorzüglich den römiſchen Adel traf. Das Volk aber, die Plebejer, gedachten noch lange nicht ohne Sehnſucht der alten Königsherrſchaft und ihrer Blüthezeit.

Als dann Rom allmälig ſich erholte und nach hundertvierundzwanzig Jahren an Macht und Stärke, wenn auch nicht an Glanz und Reichthum, wiedererrungen hatte, was

es zur Zeit des letzten Tarquiniers beſeſſen, da brach wie eine Naturkataſtrophe zerſtörend das galliſche Unheil herein. Die Flammen, in welchen der galliſche Heerkönig die Stadt auflodern ließ, daſs nichts übrig blieb, als die capitoliniſche Burgveſte, zerſtörten zugleich den Reſt der Kunſtwerke älteſter Zeit, ſoviel deren Porſenna übrig gelaſſen hatte und Brennus' Saumthiere ſchleppten an Gold und edlen Metallen die letzte Beſitzhabe ſolcher Art hinweg, mit der die beſiegten Römer den Abzug der beutegierigen Keltenſchaaren zu erkaufen ſich gezwungen ſahen.

Und abermals muſste Rom ſeine Laufbahn von Neuem beginnen und beweiſen, daſs das Sprichwort Recht hat, welches ſagt, »Rom ſei nicht an einem Tage gebaut«. Nach wiederum hundertvierundzwanzig Jahren, erfüllt nach Aufsen mit unaufhörlichen Kriegen und Kämpfen gegen Latiner und Etrusker, Samniter, Volsker, Kelten und Campaner, gegen den reiſigen Kriegshelden Pyrrhus und ſeine unbeſiegte macedoniſche Phalanx, verwirrt im Inneren durch die erbitterten Kämpfe der Parteien des Adels und der Plebejer, ſtand Rom endlich da als Herrin Italiens, den Fuſs gehoben zum erſten Schritte auf der Staffel der Weltherrſchaft.

Aber den bauenden und bildenden Künſten waren dieſe letzten Perioden weit weniger günſtig geweſen als jene Königszeit, mit dem friſch anregenden Einfluſſe der jugendlichen helleniſchen Kunſt. Die Kriegsdrangſale, welche die erſten zwei Jahrhunderte der Republik erfüllten, verboten ſchon von ſelbſt den Luxus groſser Bauwerke und den ſchwunghaften Betrieb der anderen friedlichen Künſte. Dennoch fehlen die Beweiſe nicht, daſs ſelbſt in dieſen traurigen Zeiten Tempel gebaut und Bildwerke geſchaffen wurden. Spurius Caſſius, jener ebenſo groſse als unglückliche Staatsmann, der ſein edles Streben, dem gedrückten Volke gegen ſeine Standesgenoſſen zu ſeinem Rechte zu helfen, mit dem Leben büſste, erbaute der Ceres einen prachtvollen Tempel, den noch Vitruv als das Muſter des

tuscaniſchen Bauſtiles bewunderte. Nach Caſſius' Hinrichtung liefs von ſeiner confiscirten Habe der Senat in demſelben Tempel das Standbild der Göttin aufrichten, das erſte Erzbild einer Gottheit in Rom. Ihm folgten andere, wie die Koloſſalſtatue des Hercules, welche im Jahre 306 v. Chr. auf dem Capitol geweiht ward.

Auch die Sitte der Ehrenſtatuen, von den königlichen Zeiten her überkommen, ward beibehalten. Zwar das eherne Standbild des Caſſius ſelbſt, das noch drei Jahrhunderte nach ſeinem Tode auf der Stätte ſeines zerſtörten Hauſes ſtand, hatte ſicher nicht er ſelbſt, wie ſpäter gefabelt ward, ſondern ein Nachkomme ſeines Geſchlechtes dem groſsen Ahnherren errichten laſſen. Aber die Statuen der Helden des Krieges gegen Porſenna, die Standbilder der Clölia, des Horatius Cocles, des Mucius Scävola, die Bildſäule von Erz, welche auf einem Poſtamente von aufeinandergeſchichteten, erzenen Broden dem Minutius von dem dankbaren Volke geſetzt ward für wohlfeiles Korn, das er dem hungernden verſchafft hatte, die auf dem Forum errichteten Erzbilder des Griechen Hermodorus, welcher bei Abfaſſung der Zwölftafelgeſetze Dienſte geleiſtet und der Geſandten, welche von den Fidenaten im Jahre 435 v. Chr. treulos erſchlagen worden, die Reiterſtatue des Marcius vor dem Caſtortempel, die Bildſäule des Camillus und die Ehrenſtandbilder, welche man dem tapferſten und dem weiſeſten der Griechen, dem Alcibiades und dem Pythagoras, nach einem Orakelbefehl auf beiden Seiten des Comitiums ſetzte*) — alle dieſe Werke der bildenden Kunſt ſind ſichere Beweiſe, daſs auch in den erſten Jahrhunderten der Republik die Kunſt in Rom Beſchäftigung fand. Dieſe Beſchäftigung mehrte ſich, als gegen das Ende der zweiten Periode die Herrſchaft Roms über Italien mit dem glücklich beendeten Kriege gegen Pyrrhus und die Völker und Städte Unteritaliens entſchie-

*) Vergl. Torſo I, S. 597.

den war und der glänzende Stand des öffentlichen Schatzes gröſsere Unternehmungen erlaubte. Da begann auch die neue Hauptſtadt Italiens ſich mit glänzenderen Kunſtwerken zu ſchmücken und manche der vorher aufgezählten Bildwerke, deren die römiſchen Schriftſteller gedenken, mögen vielleicht erſt dieſer Zeit angehören. Von den Helmen und Harniſchen der beſiegten Samniter errichtete Spurius Carvivillus jenen Erzkoloſs des Jupiter auf dem Capitol, ein ſo gewaltiges Werk, daſs der fromme Waller, der zum Heiligthume deſſelben Gottes auf dem Albanerberge wallfahrtete, von deſſen Höhe herab drei Meilen entfernt den Koloſs des Capitols emporragen ſehen konnte und zu den Füſsen des Gottes durfte der Donatar von den Ueberreſten des Metalles ſein eigenes Erzbild ſetzen. Schon begann man Straſsen und Plätze mit der gewonnenen Kunſtbeute zu ſchmücken und die zweitauſend Erzbilder von der Etruskerſtadt Volſinii fanden nicht allein ihren Weg nach Rom. Doch ſchonte man damals noch der Tempelbilder der unterworfenen Völker; die Sitte, auch dieſe zu rauben, begann erſt im Hannibaliſchen Kriege und erſt in dieſem kamen Originalwerke der klaſſiſchen Bildkunſt der Griechen, beſonders aus dem eroberten Syrakus, nach Rom.

Auch die Malerei blühte ſchon um dieſe Zeit und zwar vorzugsweiſe als einheimiſche und geehrte Kunſt in Rom und Latium. Ihre erſten Anfänge aber gingen zurück in eine noch frühere Zeit. Plinius ſah in einem verfallenen, dachloſen Tempel zu Ardea Wandgemälde und bewunderte ihre wohlerhaltene Friſche, obſchon ſie älter ſeien als die Stadt Rom. Iſt nun auch das Letztere Uebertreibung, ſo gehörten ſie doch ſicher zu den älteſten Reſten einheimiſcher Kunſt in Italien; denn der Tempel ſelbſt war verfallen und diente nicht mehr zum Cult, ja man wuſste zu Plinius' Zeit nicht einmal den Namen des Gottes mehr zu nennen, dem er einſt angehört hatte. Er ſah ähnliche Wandbilder auch in der alten Stadt Lanuvium, nackte Darſtellungen der Helena

und Atalanta von der Hand deſſelben Künſtlers gleichfalls in den Ruinen eines Heiligthumes und von ſolcher Schönheit, daſs Kaiſer Caligula Auftrag gab, ſie herauszunehmen; aber die Structur der Wandfläche erlaubte es nicht. Auch Caere beſaſs ſolche Wandmalereien von groſsem Alter und hoher Schönheit, bei deren Anblick Jeder, der ſie mit prüfendem Kennerblick betrachtete, ſich, wie Plinius ſagt, zu dem Geſtändniſſe genöthigt ſah, daſs die Kunſt damals, d. h. etwa in den Zeiten der Tarquiniſchen Herrſchaft, ſchon eine hohe Stufe der Vollendung erreicht habe.

Näher der hiſtoriſchen Zeit ſtanden die Wandgemälde, mit welchen zuerſt zwei griechiſche Meiſter Demophilos, der Lehrer des Zeuxis, und Gorgaſos im erſten Jahrhunderte nach Vertreibung der Könige den oben erwähnten Tempel der Ceres zu Rom ausſchmückten. Vor ihnen hatten nur etruskiſche Künſtler in Rom ſolche Arbeiten gemacht. Jene griechiſchen Maler waren zugleich plaſtiſche Künſtler und lieferten auch den plaſtiſchen Schmuck der Giebel für den Tempel. Bei einer ſpäteren Reſtauration des letzteren entfernte man die Statuen wie die Gemälde, welche noch ſehr wohl erhalten waren. Man löſte die Bilder ab von den Wänden, befeſtigte ſie auf Holz und gab ihnen eine Randeinfaſſung, die den Bewurf, auf dem ſie gemalt waren, zuſammenhielt —, ſo kamen ſie in den Beſitz von Sammlern und Liebhabern. Mag nun auch die Bewunderung eines Varro und Plinius für die älteſten Werke der Malerkunſt, die zum Theil über ein halbes Jahrtauſend alt waren, vorzugsweiſe ihrer naiven Compoſition und ihrer feinen, correcten Zeichnung gegolten haben, durch die ſie für das weniger glänzende und reiche Colorit entſchädigten, ſo geht doch aus dieſen Thatſachen mit Sicherheit hervor, daſs in den Zeiten der Königsherrſchaft wie in den erſten Jahrhunderten der Republik auch die Kunſt der Malerei in Rom und Latium geübt wurde. Sogar geborne Römer werden uns unter den Meiſtern jener Zeiten genannt. Die Wandmalereien, mit

welchen jener römiſche Patricier Gajus Fabius, Pictor d. h. der »Maler« zubenannt, den Tempel der Heilgöttin zu Rom um das Jahr 302 v. Chr. auszierte und denen er, ſtolz auf ſeine Kunſt, ſeinen Namen beigeſchrieben hatte, erwarben in Farbe und Zeichnung noch das Lob der Kunſtkenner Auguſteiſcher Zeit.

Natürlich iſt von allen dieſen Werken, namentlich von denen der Malerei bis auf die handwerksmäſsigen Leiſtungen in den ausgemalten Grabkammern von Süd-Etrurien, nichts mehr erhalten. Nur zwei Werke der Plaſtik können uns noch heute einen Begriff geben von der Art jener Kunſt der letzten königlichen und der erſten republicaniſchen Zeiten Roms. Es ſind dies die Kunſtwerke, welche wir unter dem Namen der Capitoliniſchen Wölfin und der Ficoroniſchen Ciſta bereits früher erwähnt haben.

Die Capitoliniſche Wölfin*).

In den Tagen des Kaiſer Auguſtus ſah der griechiſche Schriftſteller Dionys von Halikarnaſus, ein genauer Forſcher römiſchen Alterthumes, am Fuſse des palatiniſchen Hügels in einem dem Romulus geweihten Heiligthume, auf deſſen Stätte ſich jetzt die Kirche San Teodoro erhebt, »ein Werk uralter Bildkunſt«. Es ſtellte dar die dem Mars geheiligte Wölfin, welche nach der Sage einſt die Gründer Roms ernährt, wie ſie den beiden Mars entſproſſenen Zwillingsknaben die milchſtrotzenden Euter reichte. An derſelben Stätte ward anderthalb Jahrtauſende ſpäter das Bildwerk gefunden, welches unter dem Namen der »Capitoliniſchen Wölfin« bekannt iſt.

Der Gegenſtand muſs oft behandelt worden ſein von den Künſtlern zu Rom, denn wir leſen bei Livius, daſs im Jahre 296 v. Chr. aus gewiſſen Strafgeldern eine ähnliche

*) Müller-Wieſeler I, 58, 288. Lübke Fig. 150.

Gruppe aufgeſtellt ward bei dem heiligen Feigenbaume, der die Stätte bezeichnete, wo dies Thier die hülfloſen Säuglinge gefunden und welcher der Ruminaliſche hieſs, von *ruma*, die Säugebruſt, womit auch der älteſte Name des Tiberſtromes Rumon und vielleicht ſelbſt der Name Roma zuſammenhängt. Einer gleichen plaſtiſchen Gruppe gedenkt Cicero mehrmals unter den Monumenten des Capitols und erzählt, daſs ein Blitzſtrahl ſie von ihrem Poſtamente herabgeworfen habe. Der Dichter Ennius und nach ihm Virgil, hatte die Scene geſchildert, Beide nach Darſtellungen der bildenden Kunſt. Münzen zeigen dieſelbe Gruppe noch in der Zeit des Kaiſers Antoninus Pius und zwar offenbar nach dieſem älteſten Originale. Denn während in den Schilderungen der Dichter und in zahlreichen Bildwerken ſpäterer Zeit die Wölfin ihren Kopf, wie Virgil ſingt, ſchmeichelnd nach den Säuglingen hinwendet, iſt derſelbe auf jenen Münzen, wie bei der Capitoliniſchen Wölfin, nach der Seite dem Beſchauer entgegengewendet.

Laſſen wir den Streit der Gelehrten bei Seite, welche ſeit Jahrhunderten darüber gehadert, welcher unter den beiden von den Alten erwähnten Gruppen unſere Wölfin — denn die Figuren der Zwillingsbrüder ſind als neuere Ergänzung erkannt — angehört habe! Daſs ſie ein uraltes, ja vermuthlich das älteſte und zugleich vortrefflichſte Werk italiſcher Bildkunſt iſt, welches wir beſitzen, darin ſtimmen die gewichtigſten Autoritäten überein. »Es iſt auf uns gelangt gleich den Homeriſchen Gedichten, während unzähliges Jüngeres untergegangen iſt*)«. Spuren von Vergoldung, welche man früher noch wahrnahm, beſtätigen, in wie hohen Ehren es im Alterthume gehalten ward. Meinte doch der Kirchenvater Lactantius, die Römer verehrten noch in ſeiner Zeit die Romuliſche Wölfin als eine Gottheit und allerdings iſt es Thatſache, daſs das Chriſtenthum den Tempel des

*) Worte Niebuhr's Römiſche Geſchichte I, S. 212.

Romulus, wo jenes Denkmal ſtand, noch als einen Ort hoher Verehrung des römiſchen Heidenthumes vorfand und nach ſeiner gewohnten Weiſe eben deshalb den verehrten Gründer Roms an dieſer Stelle durch einen Heiligen zu erſetzen ſich beeilte, der die zu ihm gebrachten Kinder ebenſo heilte, wie Romulus es in alten Tagen gethan. Ebenſo einig ſind die gröſsten Kenner alter Kunſt, ein Winckelmann, Goethe, Meyer, Niebuhr, Mommſen, in der Schätzung des Werkes.

Wer erinnert ſich nicht der wundervollen Strophen, mit denen Byron in ſeinem Child Harold*) dieſe Wölfin, das uralte Wahrzeichen der ewigen Stadt, die Säugamme ihrer Gründer, beſingt?

Du blitzgetroff'ne Wölfin, Amme Roms,
Aus deren eh'rnem Euter jetzt noch flieſst
Des Sieges Milch, wie einſt, in dieſem Dom,
Der dich als Denkmal alter Kunſt umſchlieſst;
Die Mutter, die aus wilder Bruſt ergoſs
Ins Herz des groſsen Gründers Eiſenkraft,
Auf die des Donners Blitz einſt niederſchoſs,
Daſs ſchwarzgefärbt die Glieder — hältſt du Wacht
Noch heut'? haſt deiner Götterbrut noch jetzt du Acht?

Langgeſtreckten Leibes ſteht das mächtige Thier vor uns da, den Kopf ſeitwärts auf dem ſtarren Halſe dem Beſchauer dräuend entgegengewendet, als wolle es ihre Pfleglinge vor jedem Angriffe beſchützen. Noch zeigt ein geborſtener, fingerbreiter Riſs an einem der Hinterſchenkel die Spur des Blitzes, der ſie zu Cicero's Zeit unheilverkündend traf. Die alterthümlich ſteife und geradlinige Zeichnung, die Behandlung der Haare, welche an aſſyriſche Weiſe erinnernd**), nur

*) *Canto IV, Str.* 88. Die Note, welche der Dichter dieſer Stelle beifügt, iſt zugleich die gelehrteſte und gründlichſte Zuſammenſtellung und Kritik aller Nachrichten, welche uns das Alterthum über dieſes Kunſtwerk hinterlaſſen hat.

**) Siehe J. Braun Geſchichte der Kunſt I, S. 289.

wenig erhaben in reihenweiſem Gelock eng am Halſe anliegen, ja ſelbſt eine gewiſſe Unbeholfenheit der Manier, in welcher das Ganze gearbeitet iſt, ſind ebenſoviele Zeugniſſe für das hohe Alter des Werkes, während ſie andererſeits den grimmen Ausdruck und Charakter des dargeſtellten Thieres nur noch verſtärken. Bei dem Anblicke dieſes im römiſchen Gebirge von uralter Zeit her heimiſchen Raubthieres, das in ſeiner Verſchlagenheit, Raubſucht und Grauſamkeit, wie ſchon der groſse Mithridates ſagte, ſo recht das geeignete Symbol war für das unbezähmbare, nach Länderbeute unerſättliche Römervolk, wird es Einem zu Muthe, als ſei gerade dieſer rauhe und ſtrenge Stil der allein paſſende für ſolche Darſtellung und als könne man ſich dieſelbe im reinen, edlen, griechiſchen Stile ausgeführt gar nicht vorſtellen — wie denn in der That auch von keinem der berühmten griechiſchen Thierbildner ein ſolches Werk ſich erwähnt findet *). Und doch iſt wieder in der Compoſition ſelbſt etwas menſchlich Rührendes. Goethe, der von dieſem Werke ausſprach, daſs es ſelbſt in der geringſten Nachbildung immer noch ein hohes Vergnügen errege, hat dieſem Gefühle in dem ſchönen Aufſatze über Myron's Kuh die beredteſten Worte geliehen. »Wenn an dem zitzenreichen Leibe dieſer wilden Beſtie ſich zwei Heldenkinder einer würdigen Nahrung erfreuen und ſich das fürchterliche Scheuſal des Waldes auch mütterlich nach dieſen fremden Gaſtſäuglingen umſieht, der Menſch mit dem wilden Thiere auf das Zärtlichſte in Berührung kommt, das zerreiſsende Monſtrum ſich als Mutter, als Pflegerin darſtellt, ſo kann man,« ſagt er, »wohl von einem ſolchen Wunder auch eine wundervolle Wirkung für die Welt erwarten.« Ja in ſeiner vorzugsweiſe auf das Künſtleriſche gerichteten Betrachtungsweiſe ſcheint es ihm nicht unmöglich, daſs vielleicht die

*) Der rieſige Wolf im Belvedere des Vatican iſt eine Arbeit römiſcher Kunſt, die dies heimiſche Raubthier darzuſtellen beſonders liebte.

Sage ſelbſt zuerſt durch den bildenden Künſtler entſprungen ſein möchte, der einen ſolchen Gedanken plaſtiſch am beſten zu ſchätzen wuſste; — was denn freilich zu weit gehen heiſst.

Wir wiſſen nicht, wer der Künſtler geweſen, der das Werk gemacht, denn mit den Namen des Demophilos und Gorgaſos, welche wir oben erwähnten, enden die ſpärlichen Nachrichten, die wir aus Plinius über die älteſten plaſtiſchen Künſtler Italiens beſitzen und von da bis auf die Mitte des zweiten vorchriſtlichen Jahrhunderts iſt eine Lücke in der italiſchen Kunſtgeſchichte, welche in viertehalbhundert Jahren auch nicht durch den Namen eines einzigen Meiſters der Plaſtik in Italien ausgefüllt wird. Denn die drei bis vier Namen, welche uns aus dieſer Periode von plaſtiſchen Künſtlern durch Inſchriften auf kleineren Werken erhalten ſind, können natürlich nicht in Betracht kommen.

Zu den ſchönſten Werken der älteſten italiſchen Kunſt gehört ferner die allerdings beträchtlich jüngere, bronzene Schmuckkiſte, welche im Jahre 1743 bei Paläſtrina, dem alten Präneſte, dem Fundorte der meiſten ſolcher Luxuskunſtarbeiten, ausgegraben und unter dem Namen der

Ficoroniſchen Ciſta *)

bekannt iſt. Dieſes runde, etwas über anderthalb Fuſs hohe, auf Löwenklauen ruhende Schmuckgefäſs, das zur Aufbewahrung von Metallſpiegeln und ſonſtigem Putzgeräth diente, iſt ringsum mit der eingegrabenen Darſtellung einer Epiſode des Argonautenzuges verziert, die, an Erfindung und Zeichnung von reinſtem griechiſchen Geiſte, vielleicht

*) Im *collegio romano* zu Rom. Müller-Wieſeler I, 61, 309 a b.

von keinem Werke der antiken Zeichnung an ernſter, charaktervoller Schönheit übertroffen wird. Was aber dieſem Kunſtwerke ſeine hohe Bedeutung für die Kunſtgeſchichte giebt, iſt der Unſtand, daſs uns eine Inſchrift, deren Buchſtaben der älteſten römiſchen Schreibart angehören, noch den Namen des Künſtlers aufbewahrt hat, deſſen Grabſtichel daſſelbe und zwar, wie ausdrücklich bemerkt wird, zu Rom verfertigte. Er war aus dem Campaniſchen Oskerlande, wo ſich griechiſcher Sinn und Bildung noch unter der römiſchen Herrſchaft lebendig erhielten und hieſs Novius Plautius. Auch den Namen der Frau — einer Landsmännin des Künſtlers aus dem Präneſtiniſchen Geſchlechte der Magulnier —, welche dies Gefäſs ſchenkte oder einem religiöſen Zwecke weihte, nennt eine gleich alterthümliche Inſchrift, aus deren Buchſtabencharakteren ſich ergiebt, daſs das Werk etwa im dritten Jahrhunderte vor unſerer Zeitrechnung entſtanden ſein mag. Schon Winckelmann ſchätzte es hoch und in neueren Zeiten haben ſich die bedeutendſten Archäologen in zahlreichen Einzelſchriften um die Deutung ſeines Bilderſchmuckes bemüht. Den Inhalt deſſelben bildet jene Epiſode auf dem Argonautenzuge, wo bei der Landung der zu jenem älteſten Seezuge verbundenen griechiſchen Heroen im Reiche der Bebryker zu Bithynien deſſen König Amykos von dem Götterſohne Polydeukes (Pollux) im Wettſtreite des Fauſtkampfes überwunden wurde. Die ausführliche Schilderung in Müller-Wieſeler's Denkmälern der alten Kunſt*) überhebt mich einer Beſchreibung dieſes wundervollen Denkmales, das wie kaum ein anderes den groſsen Einfluſs veranſchaulicht, welchen die griechiſche Kunſt ſchon um jene Zeit in Rom auf die nationale Kunſtübung gewonnen hatte.

Dieſelbe Sammlung des Collegio Romano, welcher dieſes Werk angehört, beſitzt noch zwei andere Kunſtwerke:

*) I, S. 65 — 70.

eine kleine Meduſenbüſte aus Bronze, als deren Verfertiger gleichfalls ein römiſcher Künſtler derſelben Abkunft und Zeit, Gajus Ovius, durch eine Inſchrift genannt wird, und eine Bronzeſtatuette, auf der der Name des römiſchen Künſtlers C. Pomponius in Schriftzügen ſich geſchrieben findet, welche die Zeit deſſelben gegen den Anfang des Hannibaliſchen Krieges hinabrücken. Die letztere Figur trägt bedeutend mehr etruskiſchen Charakter und wurde auch im etruskiſch-römiſchen Gebiete gefunden. Man hat daher aus der Vergleichung dieſer Werke wohl nicht mit Unrecht geſchloſſen, daſs in den Zeiten, denen ſie angehören, beide ſo verſchiedene Kunſtweiſen, die griechiſche wie die italiſche, von denen jene in Campanien, dieſe in Etrurien ihre Wurzeln hatte, gleichzeitig in Rom geübt wurden.

Denkmäler etruskiſcher Plaſtik.

Wir ſchlieſsen an dieſe älteſten beglaubigten Denkmäler römiſcher oder, wenn man will, latiniſch-griechiſcher Bildkunſt diejenigen Werke etruskiſcher Plaſtik an, welche unter den erhaltenen Reſten derſelben in unſeren Muſeen vorzugsweiſe berühmt und geeignet ſind, die Aufmerkſamkeit des Betrachtenden lehrreich zu beſchäftigen. Zu ihnen gehört in erſter Reihe das metallene Abbild jenes von dem Heros Bellerophon beſiegten, fabelhaften Unthieres der aus Löwen-, Ziegen- und Drachengeſtalt von der helleniſchen Dichtung zuſammenphantaſirten Chimära. Dies Werk, welches bei Arezzo gefunden, unter dem Namen der

Chimära von Arretium *)

früher in der Galerie zu Florenz, jetzt in dem etruskiſchen Muſeum ebenda, bewahrt wird, iſt als Theil einer Gruppe zu denken, welche die Erlegung des Ungethümes durch den Helden der Sage darſtellte — eine

*) Müller-Wieſeler I, 58, 287. Lübke Fig. 147.

Scene, welche auch auf einem griechiſchen Terracottarelief des brittiſchen Muſeums abgebildet erſcheint.

Die Ausführung iſt voll Kraft und Leben und die Strenge der Umriſſe paſst gar wohl zu dem Charakter des grimmen Ungethümes. Knochen und Muskeln ſind mit vieler Kenntniſs und ſehr kräftig behandelt. Der Schlangenkopf des Schweifes, der in das Horn des Ziegenhauptes beiſst, iſt neuere Ergänzung. Eine etruskiſche Inſchrift wird auf die religiöſe Weihung des Werkes gedeutet. Das doppelköpfige Ungeheuer iſt im Augenblicke des Unterliegens gedacht, das Ziegenhaupt ſchon im Sterben, der Löwenleib mit dem geſträubten Mähnenhaar beugt die Vorderpranken wie zu einem letzten Sprungverſuche, während der Rachen des nach oben gegen den Angreifer gerichteten Hauptes ſich zum Schmerz- und Wuthgebrüll öffnet gegen den Helden, der, wie die Sage meldet, von dem Flügelroſſe Pegaſus herab ſeine tödtlichen Streiche gegen das Ungeheuer führte. Das Werk iſt eine der ausdrucksvollſten Darſtellungen dieſer phantaſtiſchen Geſtalt, die eben ihrer Phantaſtik wegen dem etruskiſchen Geſchmacke zuſagte. Die Verbindung verſchiedenartiger Formen zum Ausdrucke verſchiedener, durch ſie angedeuteter Eigenſchaften findet ſich ſchon in den Ninivehſculpturen älteſter aſſyriſcher Zeit, wo die Stierleiber mit Menſchenhäuptern und Vogelſchwingen die Vereinigung höchſter Intelligenz, Kraft und Schnelligkeit ausdrücken. Auch die Chimära hat ähnliche ſymboliſche Bedeutung und ihre dreiköpfige Bildung, wie ſie auch in einem Marmorwerke römiſcher Zeit in Villa Albani erſcheint, verſinnlicht nicht minder durch die Blutgier des Löwen, die gefräſsige Tücke der Schlange und die Schnelligkeit der felſenerkletternden Gemſe jene verderblichen Naturkräfte, die allein der Menſch durch ſeinen Geiſt und durch der Götter Gunſt zu bewältigen vermag.

Den Zeiten römiſcher Oberherrſchaft über Etrurien gehört die unter dem Namen:

der etruskiſche Redner *)

im etruskiſchen Muſeum zu Florenz befindliche, überlebensgroſse Bronzeſtatue an, welche in der Nähe des Traſimeniſchen Sees gefunden worden iſt. Aus einer beigefügten Inſchrift in etruskiſcher Sprache iſt ſo viel zu erſehen, daſs dieſe ſorgfältig ausgeführte, wenn auch ohne beſonderen Geiſt behandelte, lebenstreue Portraitſtatue einen Römer aus dem berühmten Geſchlechte der Meteller darſtellt, dem zu Ehren irgend eine etruskiſche Stadt dieſelbe errich tete. Die erhobene Haltung des ausgeſtreckten rechten Armes iſt jedenfalls die eines Mannes, der öffentlich zu reden ſcheint und die gewöhnliche Bezeichnung als etruskiſcher Haruſpex eine irrthümliche. Das Haar iſt kurz geſchoren, das Geſicht bartlos; der letztere Umſtand iſt bemerkenswerth, weil Cicero in einer ſeiner Reden den ſtarken Bart an alten Portraitſtatuen als etwas Charakteriſtiſches bezeichnet. Die Bekleidung bildet ein kurzärmliches Untergewand und ein darüber geſchlagener Mantelüberwurf, der den gerade herunterhangenden linken Arm bis zur Wurzel der Hand bedeckt, an deren viertem Finger ein Siegelring ſichtbar iſt. Selbſt die Nähte des Untergewandes ſind angegeben, die Füſse ſind mit Riemenſchuhen bekleidet. Winckelmann ſetzte dies Werk in die letzten Zeiten der römiſchen Republik.

Dieſe Werke ſind neben einer Menge weniger bedeutenden und zum Theil viel kleineren, von denen wir nur die Apolloſtatuette und den Knaben mit der Ente **) des Leydener Muſeums und die ſehr alte Statuette einer weiblichen Gottheit im Berliner Muſeum anführen wollen ***), ſichere

*) Müller-Wieſeler I, 58, 289. Lübke Fig. 151.
**) Müller-Wieſeler I, 58, 291. Lübke Fig. 152.
***) Müller-Wieſeler I, 58, 292 a b.

Ueberreſte gröſserer ſtatuariſcher Erzplaſtik etruskiſcher Kunſt; denn die anderen von Winckelmann noch für etruskiſch gehaltenen Bronzeſtatuen ſind, wie wir ſahen, Werke griechiſcher Kunſt. Wie die griechiſche Kunſt ſelbſt im Verlaufe der nächſten Jahrhunderte nach Italien überſiedelte und den Mittelpunkt des neuen Aufſchwunges ihrer Thätigkeit in Rom fand, das werden wir in den folgenden Abſchnitten zu erzählen haben.

V.

DIE RESTAURATION

DER

GRIECHISCHEN BILDKUNST IN ROM.

(196 — 30 VOR CHRISTO.)

Die Reſtauration der griechiſchen Bildkunſt.

Der römiſche Schriftſteller Plinius fand in den griechiſchen Kunſtgeſchichten, aus denen er ſeine kunſthiſtoriſchen Notizen ſchöpfte, die Nachricht verzeichnet, daſs die plaſtiſche Kunſt, nach einer ungefähr hundert Jahre währenden Zeit des Sinkens uud Verfalles ſich im Anfange des zweiten vorchriſtlichen Jahrhunderts unter dem Einfluſſe tüchtiger Meiſter wieder zu neuem Leben erhoben habe. Es iſt das die Zeit, in welcher Griechenland nach dem zweiten macedoniſchen Kriege von Flamininus für frei erklärt wurde (196).

Dieſe kurz hingeworfene Nachricht iſt für die Geſchichte der Kunſt von höchſter Wichtigkeit, da ſie durch Combination der Zeitverhältniſſe und durch viele einzelne hiſtoriſch überlieferte Umſtände ihre ſichere Beſtätigung erhält.

Der Zeitpunkt, von welchem an nach jener Ueberlieferung ein Ermatten und Sinken der Kunſt eintritt, beginnt nämlich etwa ein Menſchenalter nach Lyſippus, alſo nach demjenigen groſsen Künſtler, der, wie wir geſehen haben, die helleniſche Bildkunſt ihrer letzten groſsen Entwickelungsſtufe entgegengeführt hatte. Das Eintreten einer gewiſſen

Erſchöpfung nach der Erreichung einer letzten Stufe liegt ſchon an und für ſich in der Natur der menſchlichen Dinge. Das war der Fall mit der griechiſchen Kunſt um die Zeit, als das Weltreich des macedoniſchen Alexander auseinanderbrach und mit dieſem Zerfalle ſich zugleich Geſtalt und Zuſtände der geſammten alten Welt veränderten. Ein Epigonenthum trat auf wie in der Litteratur ſo auch in der Kunſt, das ſich vorzugsweiſe einem Nachahmungsſtile des bereits früher Erreichten zuwandte. Die claſſiſche Bildkunſt des kleinen Griechenlandes hatte ſich freilich im Laufe dieſer Zeit über die geſammte Welt verbreitet; aber dieſe Verbreitung und Erweiterung ihres räumlichen Gebietes wurde, wie wir bereits früher gezeigt haben, zugleich ein Grund ihrer Ausartung und Verflachung. Die griechiſchen Künſtler im Dienſte und Solde der Fürſtenlaune und höfiſchen Eitelkeit arbeiteten unter anderen Umſtänden und Verhältniſſen, als die Phidias und Alkamenes, Polyklet und Myron, Skopas und Praxiteles einſt gearbeitet. Die Oberflächlichkeit ward begünſtigt durch den ungeheuren Bedarf der ſchnellentſtandenen und ſchnelllebenden, neuen Königshauptſtädte und nicht minder durch die Leichtigkeit, dieſem Bedarfe durch nachahmendes Anſchlieſsen an die groſsen Muſter zu genügen, die man zugleich in demſelben Maaſse an den gebildeten Königshöfen von Alexandria und Pergamus mit Kennerſchaft zu ſchätzen und zu ſammeln begann, als die Gegenwart mit ihren Leiſtungen hinter den alten Muſterwerken zurückblieb. Daraus erklärt es ſich denn auch, weshalb wir trotz des ausgedehnteſten Betriebes der plaſtiſchen Kunſt in dieſer von Plinius bezeichneten Periode, welche ſich etwa von 296 bis 196 erſtreckt, verhältnismäſsig auſserordentlich wenig Künſtlernamen verzeichnet finden, während wir denſelben in den früheren Perioden überaus zahlreich begegnen. Daſſelbe Verhältniſs findet Statt für die aus dieſer Zeit ſtammenden Kunſtwerke, deren wir nur eine ſehr geringe Zahl erwähnt und noch weniger genauer beſchrieben, ja nicht ein-

mal die Künſtler, von denen ſie herrührten, angegeben finden.

Der Zeitpunkt, in welchem nach Plinius die Reſtauration der Kunſt begann, wird von ihm zugleich durch die Namen von ſieben Künſtlern bezeichnet, die, wie er ſich ausdrückt, zwar lange nicht an den Ruhm der alten groſsen Meiſter reichten, aber doch als tüchtige Meiſter ihres Faches in der Kunſtgeſchichte anerkannt waren. Von dieſen ſieben Künſtlern ſind uns vier ſonſt völlig unbekannt; dagegen haben wir von den drei übrigen, von Calliſtratus, Polycles dem jüngeren und Timocles einige Nachrichten über ihre Leiſtungen. Und ebenſo kennen wir noch eine Anzahl anderer Meiſter der Plaſtik, deren Thätigkeit gleichfalls theils in den Anfang, theils in den Verlauf dieſer Reſtaurationsperiode der griechiſchen Plaſtik fällt und deren Namen wir zum Theil ſchon früher zu erwähnen Gelegenheit gehabt haben. Es ſind dies die Bildhauer Dionyſius, Timarchides, Apollonius, Neſtor's Sohn, der Künſtler des Torſo, Archias und Apollonius, Sohn des Archias, Antiochos und die beiden Kleomenes, von denen der eine durch die Mediceiſche Venus unſterblich geworden iſt. Sie waren ſämmtlich Athener von Herkunft und neben ihnen ſtanden Philiscus von Rhodus und der Groſsgrieche Paſiteles, der Bemerkenswertheſte von allen, mit ſeinen Schülern Stephanus und Menelaus und ſeinen Zeitgenoſſen Euander und Arceſilaus: endlich die Plaſtiker Coponius und Decius, wie es ſcheint die einzigen Künſtler römiſcher Abſtammung, von der Zerſtörung Karthagos und Korinths heranreichend bis an die Zeiten von Auguſtus' Alleinherrſchaft.

Was uns zunächſt bei dieſen Namen auffällt, iſt der Umſtand, daſs die Hälfte derſelben ihrer Herkunft nach der alten Stadt der plaſtiſchen Meiſterſchaft, Athen, angehören. Namentlich iſt dies der Fall bei dreien der Künſtler, welche Plinius unter den Reſtauratoren der Kunſt aufzählt. Und in der That weiſt Alles darauf hin, daſs Athen es war, von wo

das Wiederaufleben der plaſtiſchen Kunſt um die von Plinius angegebene Zeit durch eine Anzahl tüchtiger Meiſter ſeinen Ausgang nahm. In den ägyptiſchen und ſyriſchen Reichen herrſchten verwirrte Zuſtände, Macedonien war von den Römern vernichtet, Sicilien und Groſsgriechenland in blutigen Kriegen unterworfen, Rhodus' Glanz im Erbleichen begriffen. Griechenland ſelbſt war, im Innerſten erſchöpft und verarmt, kaum mehr im Stande, der Kunſt durch die nationalſten aller Werke, die Ehrenſtatuen der Olympiſchen Sieger, Beſchäftigung zu geben. Denn nur wenige Künſtler werden uns nach der Zeit Alexander's in dieſem Kunſtzweige genannt und von allen Statuen dieſer Art, deren die Alten gedenken, fällt kaum der zehnte Theil in die Periode von ſeinem Tode bis zur Zerſtörung Korinths (146 v. Chr.). Denn mit dem Verluſte des letzten Reſtes politiſcher Selbſtändigkeit erloſch auch jene nationale Sitte und mit ihr ein bedeutendes Förderungsmittel des Kunſtbetriebes in Griechenland *).

Nur Athen war verhältniſsmäſsig weniger hart von dem allgemeinen Elende betroffen worden; ja es hatte ſich ſogar der dortige Kunſtbetrieb in der Zeit der Diadochen vielfacher Begünſtigung erfreut. Zwar war die Zeit nicht mehr, wo die eigenen Geldkräfte und Machtverhältniſſe den Athenern wie einſt groſse Kunſtunternehmungen erlaubten, und der Thurm der Winde, eines der wenigen Bauwerke aus dieſer Zeit, das noch heute erhalten iſt, leidet allerdings in ſeinen Bildwerken keinen Vergleich mit den herrlichen Schöpfungen Perikleiſcher Zeit. Aber dafür ward die Kunſt von auſsen her vielfach gefördert. Die Könige von Aegypten und Pergamus hatten ſich beeifert, ihre Namen an dem geheiligten Sitze der Bildung und des Kunſtruhmes durch Aufführung von Kunſtwerken zu verewigen und mit dem Glanze der berühmteſten Hellenenſtadt zu verbinden; Syriens mächti-

*) Brunn I, S. 517 — 519.

ger Herrſcher, der von den bibliſchen Schriftſtellern mit Unrecht arg verſchrieene Antiochus Epiphanes, hatte aus gleichem Beweggrunde dort den gröſsten und prächtigſten aller Tempel, den des Olympiſchen Zeus, den die Piſiſtratiden einſt begonnen hatten, weiterzuführen unternommen, deſſen Vollendung nur der Tod des prachtliebenden Königs (164 vor Chriſtus) unterbrach.

Hier in Athen alſo war immer noch, unterſtützt von den unvergleichlichen Denkmälern der vergangenen Zeiten, die Bildungsſchule der Plaſtik und von hier gingen mit der Reſtauration der Kunſt auch zugleich die Künſtler aus, welche dieſelbe herbeiführen halfen. Aber das Land und Volk, denen dieſe Wiederbelebung der Kunſt zu Gute kam, die Stadt, wo oder doch für welche jene Künſtler vorzugsweiſe arbeiteten, war nicht mehr Athen und Griechenland, ſondern Italien, Rom und das Volk der Römer.

Denn jene von Plinius bezeichnete Periode der Kunſtreſtauration fällt genau zuſammen mit der Zeit, in welcher die griechiſche Kunſt bereits in Rom heimiſch zu werden und überwiegenden Einfluſs zu gewinnen begonnen hatte. Dies iſt die Zeit nach dem glücklich beendeten Hannibaliſchen Kriege. »Der ältere Scipio, der Beſieger Hannibal's,« ſagt ein römiſcher Schriftſteller der erſten Kaiſerzeit, »hatte dem Römervolke den Weg zur Herrſchaft erſchloſſen; der zweite, der Zerſtörer Carthagos, öffnete ihnen den Weg zum Kunſtluxus.« Dies iſt eine vortreffliche Bezeichnung. Denn die Geſchichte der Kunſt bei den Römern iſt nicht ſowohl eine organiſche Entwickelung derſelben aus dem nationalen Charakter und den natürlichen Anlagen des Volkes, als vielmehr eine Geſchichte des Kunſtluxus, der zu den äuſserlichen Bedürfniſſen jener Civiliſation gehörte, welche die Römer, wie die Macedonier ebenfalls, nicht von innen heraus durch eigene Geiſtesarbeit, ſondern von auſsen her durch die Aufnahme griechiſcher Culturelemente empfingen. Wir werden in dem nächſten Abſchnitte, wo wir an einem Haupt-

träger der römiſchen Civiliſation die Stellung und das Verhältniſs klar machen, welches der gebildete Römer im letzten Jahrhunderte der Republik zur griechiſchen Kunſt einnahm, zugleich den Weg darſtellen, auf welchem dieſe Kunſt im Zuſammenhange mit griechiſchem Weſen, griechiſcher Bildung und Literatur ſich Eingang in Rom und das Römerthum verſchaffte. Hier haben wir nur die Nachrichten zuſammenzuſtellen, welche uns von dem Betriebe der Kunſt in Rom durch griechiſche Künſtler im Laufe der von Plinius bezeichneten Periode jener Reſtauration der Bildkunſt überliefert worden ſind.

Aus der Zeit, welche dieſer Periode zunächſt vorhergeht, kennen wir nämlich keinen einzigen griechiſchen Künſtler, welcher in Rom ſelbſt thätig geweſen wäre. Zwar berichtet Livius häufig von erzenen oder vergoldeten Götterſtatuen, welche in Tempeln und heiligen Orten zu Rom auf Staatskoſten errichtet und von ſilbernen Götterfiguren, welche als Weihegeſchenke nach Delphi geſchickt worden. Aber von keinem dieſer Werke wird der Künſtler genannt und zu einer Zeit, wo die verehrteſten Götterbilder noch aus Thon gebildet oder aus Holz geſchnitzt waren, mochte das von Alters her in Rom geübte einheimiſche Kunſthandwerk ſolchen Bedürfniſſen leidlich genügen.

Anders war es, als ſeit dem Hannibaliſchen Kriege, in der Zeit bis zur Beſiegung Macedoniens, griechiſche Kunſtwerke in groſser Anzahl ihren Weg nach Rom gefunden und erſt die Neugier, dann die Theilnahme, Erkenntniſs und Bewunderung rege gemacht hatten. Die Aufnahme griechiſcher Götterculte ſogar mit griechiſchen Prieſtern bedingte gleichzeitig die Aufnahme der Götterideale, welche die griechiſche Plaſtik erſchaffen und dieſe wiederum die Verwendung griechiſcher Künſtler, welche theils von Griechenland aus dieſe Arbeiten lieferten, theils in Rom ſelbſt ihre Werkſtätten aufſchlugen. Schon im Jahre 186 v. Chr., als M. Fulvius Nobilior, der in ſeinem Triumphzuge

über Aetolien zweihundertfünfundachtzig Statuen von Erz und beinahe ebenſoviel von Marmor aus dem ausgeraubten Königsſitze des Pyrrhus mit ſich führte, Rom mit Prachttempeln zu ſchmücken begann, wird berichtet, daſs zahlreiche Künſtler aus Griechenland nach Rom berufen wurden. Bald darauf finden wir eine ganze griechiſche Künſtlerfamilie in Rom thätig. Es waren dies drei durch Blutsverwandtſchaft verbundene Statuenbildner, Timarchides, Polykles und Dionyſius, welche im Verein mit dem Rhodier Philiscus, dem Groſsgriechen Paſiteles und den Bildhauern Heliodorus und Polycharmus die plaſtiſchen Werke für die groſsen Tempelbauten lieferten, mit denen der reiche und kunſtliebende Metellus Macedonicus die neue Hauptſtadt der Welt ausſchmückte. Auch der Architekt, welcher dieſe Bauten leitete, der Athener Hermodorus und die Architekturbildhauer Sauros und Batrachos aus Lakonien waren Griechen und wir ſehen alſo, daſs um dieſe Rom die Stätte war, wo die bedeutendſten Meiſter griechiſcher Kunſt ſich zu verſammeln begannen.

Jene groſsen Bauten des Metellus waren die Tempel des Jupiter und der Juno, welche neben einander auf einem ſpäter ringsum mit Säulenhallen, der berühmten *porticus Octaviä*, umgebenen Platze lagen. Sie waren die erſten ganz von Marmor errichteten Bauwerke in Rom; denn noch wenige Jahre zuvor hatte der Cenſor Fulvius Flaccus, um den von ihm erbauten Tempel der Fortuna mit Marmor zu decken, von einem griechiſchen Tempel in Unteritalien die marmorne Ziegelbedachung räuberiſch hinwegnehmen laſſen, ein Verfahren, das denn doch ſelbſt ſeinen raubgewohnten Landsleuten zu ſtark geweſen war. Polykles arbeitete mit Dionyſius, vielleicht ſeinem Bruder, die Jupiterſtatue für den Tempel des Gottes, für ſich allein eine Juno im Porticus der Octavia. Auch eine olympiſche Siegerſtatue und eine Bildſäule des Hercules waren von ihm berühmt und in einem früheren Abſchnitte haben wir denſelben

Künſtler bereits als denjenigen kennen gelernt, welchem der zweideutige Ruhm gebührt, den Kunſttypus der Hermaphroditenbildung geſchaffen oder vollendet zu haben*). Von Werken ſeiner Söhne Timokles und Timarchides wird uns unter anderen eine zum Kampfe gerüſtete Athene mit dem Bemerken genannt, daſs der Schild derſelben nach dem der Phidiaſſiſchen Athene Parthenos copirt war. Der Rhodier Philiscus, wahrſcheinlich Bildhauer und Maler zugleich, ſchuf eine Statue der Venus für den Junotempel und wird auſserdem erwähnt als der Meiſter zweier Apollobilder und anderer Arbeiten, unter denen uns ſeine neun Muſen, wenn auch nur die Copien, nach Visconti's Anſicht vielleicht noch in den zu Tivoli gefundenen Vaticaniſchen Muſen erhalten ſind. Ob wir die im Bade ſtehende Venus des Polycharmus, welche mit der kauernden Venus des Daedalos zuſammen im Porticus der Octavia geſtanden hat, hierher rechnen dürfen, bleibt ungewiſs. In dieſe Zeit oder ſpäter gehört die Mediceiſche Venus**) Kleomenes' des Aelteren, von ſeinem gleichnamigen Sohne der ſogenannte Germanicus des Louvre***), von Ophelion, der aus einer rhodiſchen Künſtlerfamilie entſproſſen, wie ſein Landsmann Philiscus in Rom arbeitete, die Statue des ſogenannten Sextus Pompejus in derſelben Sammlung, der Farneſiſche Hercules des Glykon und die Pallas des Antiochus aus der Villa Ludoviſi†).

Allein unter allen Künſtlern dieſer Reſtaurationszeit nimmt eine eigenthümliche Stellung ein Meiſter ein, welcher, wenn irgend einer, den Ruhm beanſpruchen darf, der Erſte, gewiſs der Bewuſsteſte zu ſein unter den Regeneratoren der griechiſchen Bildkunſt in Italien. Dieſer Mann war

---

*) Torſo II, S. 130 ff.

**) Torſo I, S. 388 ff. Ueber Daedalos S. 400.

***) Torſo I, S. 602 ff. Ueber den Farneſiſchen Hercules II, S. 17 ff.

†) Overbeck Fig. 119.

Paſiteles,

früher in den Kunſtgeſchichten durch die Leichtigkeit der Verſchreibung in den alten Handſchriften häufig mit Praxiteles verwechſelt. Er war von Geburt ein Hellene, aus einer der glänzenden Seeſtädte Groſsgriechenlands, doch kennen wir ſeine Vaterſtadt nicht; ſpäter erhielt er das römiſche Bürgerrecht. Groſs war die Zahl ſeiner Werke, doch keines derſelben erreichte an Ruhm die Statue ſeines Jupiter aus Elfenbein und Gold, welche er für den von Metellus erbauten Jupitertempel ſchuf und wohl darf man ihn mit anderen groſsen Meiſtern ſeiner Zeit, namentlich mit Apollonius, Neſtor's Sohn, den Erneuerer dieſer Kunſt in Elfenbein und Gold nennen. Visconti hat einmal gemeint *), daſs der Otricolaniſche Jupiterkopf wenn nicht aus der Hand, ſo doch aus der Schule und aus der Auffaſſung des Paſiteles hervorgegangen ſei und es iſt in der That mehr als wahrſcheinlich, daſs er aus dieſer Reſtaurationszeit ſtammt. Schon der Name, den er führte, war altberühmt in der Geſchichte der Kunſt, denn ein Parier Paſiteles wird uns genannt unter den Meiſtern der Phidiaſſiſchen Zeit. Er iſt zugleich faſt der einzige Künſtler dieſer Periode, über deſſen Perſönlichkeit uns wenigſtens einige Nachrichten erhalten ſind. Seine Werke waren eben ſo zahlreich als ſeine Kunſtthätigkeit vielſeitig. In Marmor und Erzguſs war er ebenſo geſchickt als in der Bearbeitung des Silbers und Elfenbeines; und der Fleiſs und die Sorgſamkeit ſeiner Studien, welche von den Alten vorzugsweiſe gerühmt werden — *diligentissimus artifex* wird er von Plinius genannt — zeigen uns in ihm einen Künſtler, dem es in einer Zeit, wo die Nachahmung ſo unendlich verlockende Muſter bot, um eigene Auffaſſung und tiefes Eindringen in die Natur zu thun war.

*) *Oeuvres divers* IV, p. 7 — 8.

Sein jüngerer Zeitgenoſſe, der gelehrte Römer Varro, meldet von ihm einen Ausſpruch, welcher ſich auf dieſes Streben bezieht. »Paſiteles,« ſagt Varro, »nannte die Modellirkunſt in Thon die Mutter der Ciſelirkunſt *(caelatura)*, des Erzbildens und der Marmorbildhauerei und obſchon er in allen dieſen drei Künſten höchſter Meiſter war, unternahm er doch nie die Ausführung irgend eines Werkes, ohne es vorher im Thonmodell vollendet zu haben.« Noch zu Plinius' Zeit erzählte man ſich, wie ſein eifriges Studium der Natur den groſsen Meiſter einmal in höchſte Gefahr gebracht. Er modellirte eben einen Löwen, den man mit vielen anderen wilden Thieren zum Behufe der Circusſpiele aus Africa gebracht hatte, als plötzlich aus einem der benachbarten Käfige ein Panther ausbrach und das Leben des Künſtlers in höchſte Gefahr ſetzte. Es iſt nicht unmöglich, daſs der herrliche, lebensgroſse Löwe im Palaſt Barberini*), der, wie Winckelmann ſich ausdrückt, dieſen König der Thiere in ſeiner ganzen Groſsheit zeigt, uns ein Beiſpiel von dem genialen Naturſtudium des groſsen Künſtlers erhalten hat. Hand in Hand mit dieſen eigenen ſchöpferiſchen Studien ging bei ihm die künſtleriſche Betrachtung und das hiſtoriſche Studium der älteren Kunſtwerke. Paſiteles war ſelbſt Kunſtſchriftſteller. Er ſchrieb ein Werk in fünf Büchern, »über die ausgezeichnetſten Kunſtwerke der Welt«, die er ſicherlich nicht durch Beſchreibungen Anderer, ſondern durch eigene Beobachtung und groſse Reiſen kennen gelernt hatte und Plinius entnahm dieſer Schrift einen Theil der kunſthiſtoriſchen Notizen, mit denen er ſein groſses encyclopädiſches Werk ausſtattete. Mit dem groſsen Schauſpieler Roscius, dem hochgefeierten Lieblinge des römiſchen Volkes und dem Freunde der ausgezeichnetſten Staatsmänner, wie Sulla, Cicero u. A., war auch Paſiteles eng befreundet. Eine in Silber ciſelirte Arbeit, die den Roscius

*) Vergl. Ein Jahr in Italien III, S. 287. Geſ. W. XIII.

als Kind von einer Schlange umwunden darſtellte, zählte man zu den Meiſterwerken des groſsen Bildners, der damit, wie Cicero erzählt, ein Ereigniſs aus dem Jugendleben ſeines Freundes verewigte, das von den Zeitgenoſſen als Vorbedeutung von Roscius' einſtigem groſsen Künſtlerruhme betrachtet wurde.

Paſiteles iſt zugleich der einzige Künſtler dieſer Zeit, welcher in Rom eine eigene Schule bildete, die ſich noch bis in die zweite Generation nach ihm verfolgen läſst und deren Mitglieder den Zuſatz »Schüler des Paſiteles« als einen Ehrentitel auf ihre Werke ſetzten. Von einem derſelben, dem Stephanos, beſitzen wir noch jetzt ein Werk, das dieſe Inſchrift trägt. Es iſt eine Athletenſtatue der Villa Albani in Rom, vielleicht nur die Copie des Originales, das ſeiner Zeit als eine Art Muſterfigur im Sinne des Polykletiſchen Kanon *) gegolten haben muſs, da ſich allein in der Villa Albani noch zwei Nachbildungen derſelben befinden. »Die Haltung iſt ſtreng und gemeſſen und offenbar darauf berechnet, den ganzen Körper in ſeinen einfachen und normalen Verhältniſſen zu zeigen.« Es ſcheint, als habe die Schule des Paſiteles danach geſtrebt, eine neue muſtergültige Norm menſchlicher Geſtalt durch die Verbindung der gediegenen Proportionen Polyklet's mit den durch Lyſippus eingeführten, ſchlankeren und eleganteren Verhältniſſen zu erreichen. Auffällig iſt die Kleinheit des Kopfes im Verhältniſs zum Körper und eine gewiſſe Schwäche der unteren Theile zu dem kräftig entwickelten Oberleibe. Werke dieſes Künſtlers befanden ſich in der berühmten Sammlung des Aſinius Pollio, eines gelehrten und hochgebildeten Freundes aller Kunſt und Wiſſenſchaft zur Zeit des Kaiſers Auguſtus. Noch berühmter iſt Stephanos' Schüler Menelaos, der gleichfalls dieſe Bezeichnung auf ein noch vorhandenes Werk, die berühmte Gruppe Oreſt und Elektra in

*) Torſo I, S. 324 ff. Brunn I, S. 597.

der Ludovififchen Sammlung in Rom als Ehrentitel fetzte.

Es ift mifslich, aus verhältnifsmäfsig fo geringen, wenn auch für uns höchft werthvollen Ueberbleibfeln Schlüffe zu ziehen für die gefammten Leiftungen der Schule des Pafiteles und für das Ziel, welchem fie nachftrebte. Dennoch bleibt die Anficht eines neueren Kunftforfchers*) beachtungswerth, welcher im Hinblick auf fämmtliche uns überlieferte Nachrichten und auf die beiden letztgenannten Werke, von denen das letztere weiterhin genauer befchrieben werden wird, der Schule, aus der es hervorging, eine felbftändige Richtung und dem Begründer derfelben ein bewufstes Streben nach einer folchen zufchreibt. Nach ihm fcheint Pafiteles in der That gegenüber dem ängftlichen Anfchliefsen der gleichzeitigen attifchen Künftler an die älteren Mufter und dem vorzugsweife auf die Löfung fchwieriger Probleme geftellten Streben der kleinafiatifchen Bildner nichts Geringeres beabfichtigt zu haben, als eine felbftändige Regeneration der Kunft auf der Grundlage forgfältigen Studiums der Natur und der früheren Leiftungen. Während ihm und feiner Schule durch die Werke der alten Meifter der Sinn fich läuterte zu dem Adel der Auffaffung, deffen Gepräge ihnen aufgedrückt ift, führte ihn fein tiefes und liebevolles Studium der Natur zu jener Einfachheit, Reinheit und Selbftändigkeit, welche ftatt glänzender Effecte die fchlichte Naturwahrheit in den Vordergrund ftellte. Künftler feines Geiftes find es gewefen, welche durch ihre Werke und ihre Lehre wohlthätig einwirkten auf die vielfach ausgeartete Kunft und es möglich machten, dafs noch in fpäter Zeit Werke gefchaffen werden konnten, welche fich nicht unwürdig den Schöpfungen der grofsen Meifter aus den Zeiten der Kunftblüthe Griechenlands an die Seite ftellten. Und wenn in der pfadlofen Wüfte diefer Periode der

*) Brunn I, S. 599 — 600.

alten Kunſtgeſchichte der divinatoriſchen Ahnung eine Aeuſserung geſtattet iſt, ſo möchte ich die Vermuthung wagen, daſs das Standbild des Pompejus im Palaſt Spada*) auf Paſiteles oder ſeine Schule zurückzuführen ſein dürfte.

Als ein ſolcher Geiſtesverwandter des Paſiteles, mit dem ihn auch Plinius ausdrücklich zuſammenſtellt, erſcheint uns in den kargen Notizen über die Künſtlergeſchichte dieſer Zeit der Bildhauer

Arceſilaus,

ein kaum minder berühmter Zeitgenoſſe jenes groſsen Meiſters. Er erlebte noch die glänzenden Tage Cäsar's und ſchuf in deſſen Auftrage die Tempelſtatue einer Venus Genitrix für den Tempel, welchen der weltgebietende Imperator dieſer Göttin als ſeiner Urältermutter errichtete. Die Alten melden, daſs am Tage der Einweihung deſſelben (46 vor Chriſtus) der Künſtler, da er mit ſeinem Werke nicht fertig geworden war, an deſſen Statt das Modell deſſelben aufſtellen und weihen lieſs. Er durfte ſich dies um ſo eher erlauben, da ſeine Modelle wegen ihrer Vortrefflichkeit von den gleichzeitigen Künſtlern überaus hoch geſchätzt und nicht minder berühmt, ja von den Kunſtfreunden faſt mehr geſucht waren, als die ausgeführten Werke anderer Meiſter. Selbſt Künſtler zahlten für dieſelben hohe Summen und ein römiſcher Ritter bezahlte das bloſse Gypsmodell zu einem Miſchkruge, den er arbeiten laſſen wollte, mit dreitauſend Gulden unſeres Geldes. Der römiſche Schriftſteller Varro, deſſen kunſthiſtoriſche Schriften voll ſeines Preiſes waren, beſaſs von demſeben Meiſter eine berühmte Marmorgruppe. Es war eine Löwin, von geflügelten Amorinen umſpielt, deren einige ſie gefeſſelt hatten, andere ſie aus einem Horne zu trinken zwangen, während andere ſich bemühten, ihr

*) Torſo I, S. 598 ff. Ueber Venus Genitrix S. 407 ff.

Schuhe anzulegen, — die ganze Gruppe aus einem Blocke gehauen. Ein anderes Werk, das ſich ſpäter im Beſitze des Aſinius Pollio befand, waren Centauren, welche Nymphen auf ihrem Rücken trugen, Gruppen, deren lebhafte Bewegtheit, wie Plinius bemerkt, dem Kunſtgeſchmacke des leidenſchaftlich erregbaren Pollio ganz beſonders zuſagten und deren geiſtreiche Compoſition uns in einem Relief der Vaticaniſchen Sammlung und in den Herculaniſchen Wandgemälden noch heute aufbewahrt iſt. Ebenſo können wir auch noch über die Auffaſſung des Venusideales in ſeiner berühmten Venus Genitrix nach mehreren erhaltenen Marmorcopien urtheilen, deren Anzahl zugleich bezeugt, daſs das Original in Rom ſich groſser Berühmtheit erfreute. Umgeben von Reichthum, Ruhm und Glanz, den edelſten und gebildetſten Römern befreundet, ereilte ihn der Tod faſt zu gleicher Zeit mit ſeinem nächſten Freunde Lucius Lucullus, dem würdigen Sohne des berühmten Kunſtfreundes und Lebenskünſtlers, demſelben, der bei Philippi an Brutus' Seite für die untergehende Republik focht und gefangen auf Antonius' Befehl grauſam ermordet ward. Die Gräuel des Bürgerkrieges und der Tod des Freundes mögen dem liebenswürdigen Künſtler das Herz gebrochen haben; denn es findet ſich berichtet, daſs das letzte Werk, welches Lucullus bei ihm für einen hohen Preis beſtellt hatte, die Statue der Göttin Felicitas, durch den Tod beider unvollendet blieb.

In dieſelbe Periode der Wiedererneuerung der Kunſt, die wir bis auf Cäſar's Tod und den Ausbruch der ihm folgenden blutigen Bürgerkriege ausdehnen, gehören endlich noch drei Künſtler römiſchen Namens, C. Avianius Evander, Coponius und Decius, von denen indeſſen nur der erſte ſich der rein griechiſchen Kunſtrichtung jener eben geſchilderten Meiſter anſchlieſst, während die beiden anderen bereits als Vertreter eines römiſchen Elementes in der Bildkunſt erſcheinen. Evander war von Geburt ein Grieche aus Athen, der von Aegypten als Gefangener nach Rom

kam und dort von einem reichen Römer M. Aemilius Avianus freigelaſſen, den Namen ſeines Patrones nach römiſcher Sitte dem ſeinigen hinzufügte. Er theilte übrigens dies Schickſal mit vielen griechiſchen Künſtlern ſeiner Zeit; denn die praktiſchen Römer raubten mit den Kunſtwerken, die ſie nach Rom entführten, gelegentlich auch die Künſtler, welche das Kriegsgeſchick in ihre Hand gab. In den Nachrichten der Alten erſcheint er nicht nur als ein beliebter und fruchtbarer Künſtler, ſondern auch als geſuchter Kunſthändler und Reſtaurateur beſchädigter Kunſtwerke. Wir erfahren aus Cicero's Briefen, daſs dieſer mit ihm in freundſchaftlicher Geſchäftsverbindung ſtand und eine Stelle in den Horaziſchen Satiren zeigt ihn uns als höchlich geſchätzten Bildner auch von Ziergeſchirren und Tafelgeräthen. Von ſeinen gröſseren Arbeiten wiſſen wir ſonſt freilich nichts, als daſs Auguſtus ihm die Reſtauration einer Diana des Timotheus, eines Zeitgenoſſen des Skopas und Praxiteles*), anvertraute, der er einen neuen Kopf aufſetzte.

Wichtiger für die Kunſtgeſchichte ſind dagegen die beiden anderen Künſtler römiſchen Namens, weil ſie als die Vertreter zweier Richtungen auftreten, welche als vorwiegend römiſche Eigenthümlichkeiten angeſehen werden können. Zumal gilt dies von dem zuerſt genannten, von Coponius, einem Zeitgenoſſen des groſsen Pompejus, des Siegers über drei Welttheile, der ſich am Vorabende ſeines letzten Triumphes rühmen durfte, vierzehn Nationen beſiegt und dem römiſchen Weltreiche unterworfen zu haben und der in der That über vierzehn Nationen ſeinen dritten groſsen Triumphzug feierte, welcher, obſchon zwei Tage dauernd, dennoch weit nicht hinreichte, all die vorbereitete Prachtſchau zu entfalten. Zum Andenken dieſes Triumphes lieſs er die Standbilder der vierzehn Nationen — Pontus, Armenien, Cappadocien, Paphlagonien, Medien, Colchis, Iberien, Syrien, Albanerland,

*) Torſo I, S. 420 ff.

Cilicien, Meſapotamien, Phönicien, Judäa und Arabien — durch den Bildhauer Coponius ausführen und bei dem von ihm erbauten Theater aufſtellen, wo ſie noch zu Nero's Zeit ſtanden *). So begegnen wir hier denn in der römiſchen Kunſt zuerſt jenen Idealportraitſtatuen beſiegter Barbarenvölker, wie ſie als eines der eigenthümlichſten Erzeugniſſe römiſcher Kunſt noch zu Trajan's Zeit kurz vor dem Untergange der alten bildenden Kunſt in hoher Vortrefflichkeit geſchaffen wurden. Der römiſche Nationalſtolz fühlte ſich geſchmeichelt durch ſolche Darſtellungen, die faſt alle eroberten Städte, Länder und Ströme der Welt als Perſonen in der weltgebietenden Roma verſammelten, wie der ſtaunende Quirite ſchon in frühen Zeiten es geliebt hatte, bei den Triumphen der ſieghaft heimkehrenden Feldherren die Abbildungen von Städten und Ländern mit aufgeführt zu ſehen. »Zu den Nationen« nannte das Volk den Porticus des Auguſtus, wo eine Reihe ſolcher Völkerſtatuen prangte. Es iſt bedeutungsvoll, daſs es ein Künſtler römiſcher Nationalität war, dem die Kunſtgeſchichte dieſe erſten Statuen beſiegter Länder zuſchreibt. Aus ſeiner Schule wird der Künſtler hervorgegangen ſein, von deſſen Hand wir heute noch die Statue der Thusnelda und die Barbarenköpfe des Thumelicus und der Ramis beſitzen und kaum zu bezweifeln iſt es, daſs Coponius ganz im römiſchen Geiſte zu jenen Werken die Portraitzüge der im Triumphe aufgeführten Fürſten und Fürſtinnen jener Völker benutzt haben wird, deren Namen uns Plutarch, vielleicht nach jenen Statuen, aufbehalten hat.

Wie Coponius als der erſte Vertreter jenes hiſtoriſchen Realismus erſcheint, welcher für die unter römiſchem Einfluſſe neuaufblühende Bildkunſt als charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit gelten darf, ſo tritt uns ein anderes Element derſelben, die Richtung auf das Koloſſale, welche kaum ein

*) Sueton Nero 46. Ueber Barbarenbilder Torſo I, S. 605.

Jahrhundert ſpäter unter Nero ihren höchſten Gipfel erreichen ſollte, in der Nachricht über den zweiten national-römiſchen Bildhauer Decius*) entgegen. Dieſe Nachricht, welche uns Plinius aufbehalten hat, beſagt Folgendes. Auf dem Capitol bewunderte man unter den zahlloſen Kunſtdenkmälern, mit denen es überladen war, auch zwei Koloſſalköpfe aus Erz, von denen der eine ein Werk des Chares, der andere eine Arbeit des Decius war. Wir wiſſen, daſs Chares, der Künſtler des rhodiſchen Koloſſes, unter den Koloſſalbildnern des Alterthumes den erſten Rang behauptete. Um ſo mehr Wahrſcheinlichkeit hat daher die Vermuthung, daſs der Conſul Publius Lentulus, der beide Werke dem groſsen Nationalheiligthume als Weihegeſchenk darbrachte, in patriotiſchem Sinne die Arbeit eines vaterländiſchen Künſtlers dem Werke des berühmteſten griechiſchen Koloſſalbildners zum Vergleich gegenüberzuſtellen beabſichtigte. Und in der That ſehen wir, daſs ſolche Vergleichung gemacht wurde und daſs ſich, wie Plinius berichtet, als Reſultat derſelben das Urtheil der Kenner ergab: daſs der Römer dem Griechen bei dieſem Wettſtreite nachſtehe und als ein keineswegs vorzüglicher Künſtler erſcheine.

Schon die hier von uns aufgezeigte Reihe bedeutender Künſtler, welche faſt alle während eines und deſſelben Jahrhunderts in Rom thätig waren, kann beweiſen, daſs dort in jener Periode ein überaus reges Kunſtleben herrſchte und Werke von hoher Vortrefflichkeit geſchaffen wurden. Dazu müſſen wir uns erinnern, daſs zwei der edelſten Kunſtwerke unſerer Sammlungen, der Vaticaniſche Torſo und die Mediceiſche Venus, jener von Apollonius, Neſtor's Sohn, dieſe von dem Athener Kleomenes, in ihrer Ausführung derſelben Zeit angehören und daſs der erſtgenannte von dieſen Meiſtern ſelbſt vor der Aufgabe nicht zurückſchrak, in ſeinem

*) Deſſen Name freilich in unſerer ſchriftlichen Ueberlieferung nicht ganz feſtſteht.

koloſſalen Jupiter aus Elfenbein und Gold, den er auf Cäſar's Geheiſs für den Capitoliniſchen Tempel ſchuf, mit Phidias zu wetteifern. Faſſen wir alle dieſe Umſtände zuſammen und erwägen wir dazu die Höhe der Bildung, auf welcher Rom in dieſem Zeitalter ſtand, den überſchwänglichen Reichthum ſeiner fürſtengleichen Bürger, welcher der emporwachſenden Kunſtliebe und Kennerſchaft eben ſo wie dem Stolze und der Eitelkeit, der Ruhm- und Prunkliebe unermeſsliche Mittel darbot, die begeiſternde Wirkung endlich, welche die ungeheuren Erfolge ſeiner groſsen Kriegshelden und Staatsmänner, eines Aemilius Paullus und Scipio, eines Marius und Sulla, Pompejus und Cäſar, auf die zu Rom heimiſch gewordene und glänzend beſchäftigte Kunſt üben muſsten, — ſo werden wir begreifen, daſs in der That von jenem Zeitpunkte an, wo die römiſche Nation ihre Herrſchaft über Italien hinaus auf die beiden übrigen Welttheile auszudehnen begann, eine neue Periode, eine Reſtauration der alten Bildkunſt beginnen muſste.

Ehe wir jedoch zur Betrachtung der übrigen Kunſtdenkmäler übergehen, welche uns aus dieſer Periode nachweisbar noch erhalten ſind, haben wir uns zur richtigeren Würdigung des römiſchen Kunſtlebens das Verhältniſs klar zu machen, in welchem die gebildeten Römer in der Blüthezeit dieſer Reſtaurationsperiode zur Kunſt und den Künſtlern ſtanden und zugleich den Weg anzugeben, auf welchem ſie zu dieſem Verhältniſſe gelangt ſind.

VI.

CICERO UND SEIN VERHÄLTNISS ZUR KUNST.

KUNSTGESCHMACK UND KUNSTBILDUNG IN ROM.

RÖMISCHE KUNSTRÄUBEREIEN.

CÄSAR UND DIE KUNST.

Cicero und ſein Verhältniſs zur Kunſt.

Das Verhältniſs der gebildeten Römer im letzten Jahrhunderte der Republik zur bildenden Kunſt und ihren Werken erkennt man am beſten aus den Schriften des Mannes, der die römiſche Bildung und Literatur dieſer Zeit am vollſtändigſten in ſich vereint und in den bei Weitem zahlreichſten Werken wiederſpiegelt. Dieſer Mann iſt Marcus Tullius Cicero, der gröſste Redner, der feinſte Stiliſt ſeiner Nation. Als Staatsmann der verhängniſsvollſten Epoche römiſcher Geſchichte in der höchſten Stellung thätig, Provinzen mit ſouveräner Machtvollkommenheit verwaltend, Heere commandirend, groſse Staatsproceſſe führend, dabei der fruchtbarſte Schriftſteller in faſt allen Gattungen der Darſtellung, ein gelehrter Kenner griechiſcher und römiſcher Literatur, ſtand er doch in ſeinem Verhältniſſe zur bildenden Kunſt keineswegs über dem Niveau der meiſten gebildeten Römer ſeines Standes und ſeiner Zeit. Er war weder Kunſtenthuſiaſt, wie gar manche andere ſeiner Zeitgenoſſen, noch auch nur vorzugsweiſe Kunſtkenner. Aber gerade deshalb iſt er ganz beſonders geeignet, uns eine Vorſtellung zu geben von der Art und Weiſe, wie ſich im Durch-

fchnitte das römifche Leben feiner Zeit zu der bildenden Kunft und ihren Werken verhielt. Er hatte auf feinen Reifen durch Griechenland wie durch die ganze griechifche Welt der Infeln und Kleinafiens die bedeutendften Werke der grofsen griechifchen Künftler gefehen und ein wiederholter längerer Aufenthalt in Athen hatte auch feine Kenntnifs der alten Meifterwerke griechifcher Kunft bereichert. Wie er überhaupt die höchfte Achtung vor den alten Griechen hatte, die er als das Muttervolk der Cultur verehrte, deffen Leiftungen auch er die eigene Bildung zu verdanken gern bekannte, fo hing er namentlich an Athen mit herzlicher Liebe. So oft er dorthin kam, waren ihm die herrlichen Baudenkmäler und Kunftwerke diefer Stadt, wie er einmal an feinen Bufenfreund Atticus fchreibt, eine Quelle immer neuen Genuffes und er dachte wiederholt daran, dort feines Namens Gedächtnifs durch den Bau einer Säulenhalle an der Akademie zu verewigen. Denn die unwürdige Schmeichelei der damaligen Athener, welche ihm zu diefem Zwecke irgend ein fchon vorhandenes Kunftwerk durch eine Infchrift dediciren wollten — eine damals und fpäter allgemein geübte Unfitte, — war ihm nicht minder widerwärtig, als die kunfträuberifche Habgier, mit welcher feine Landsleute ihr Anfehen und ihre hohen Stellungen in den Rom unterworfenen Provinzen dazu mifsbrauchten, die koftbarften Werke der bildenden Kunft fich unentgeltlich oder für Spottpreife anzueignen. »Es ift höchft ehrenvoll,« fchreibt er einmal an feinen Bruder Quintus, »in Afien drei Jahre lang mit der höchften Gewalt bekleidet gewefen zu fein, ohne dafs eine Bildfäule, ein Gemälde, eine Vafe oder fonft ein Kunftwerk deine fleckenlofe Redlichkeit und Selbftbeherrfchung dir zu rauben vermochte.« Und diefer Bruder war obenein Poet und Kunftliebhaber und Kunftplünderei der bezeichneten Art etwas ganz Gewöhnliches.

Den meiften Sinn befafs Cicero, als ächter Römer, für die Baukunft. Mit dem in Rom lebenden griechifchen

Architekten Kyros, der ſelbſt römiſcher Bürger und ein angeſehener und reicher Mann war, ſtand er in freundſchaftlichem Verhältniſſe. Cicero ſelbſt war praktiſcher Bauverſtändiger. Die Anlage von Landhäuſern, ihre Einrichtung und Ausſchmückung bilden einen ſtehenden Gegenſtand der Correſpondenz mit ſeinem Bruder und hier zeigt ſich der groſse Redner, Schriftſteller und Staatsmann zugleich als praktiſcher Architekt vom feinſten Kunſtgeſchmacke. Auch verſagt er ſich ſelbſt dies Zeugniſs nicht. Die Kunſtgärtnerei wie die Ausſchmückung der Wandelgänge mit Sculpturwerken beſorgt und beaufſichtigt er für den Bruder auf deſſen Villen, während ihm ſelbſt für den Kunſtſchmuck ſeiner eigenen Landhäuſer, deren er eine ziemliche Anzahl beſaſs, beſonders ſein Freund Atticus hülfreich zur Seite ſtand. Atticus war nämlich neben ſeiner tiefen, hiſtoriſchen Gelehrſamkeit zugleich ein groſser Kunſtfreund und Kunſtkenner und leiſtete ſeinen Freunden als ſolcher vielfältige Dienſte. So war ihm Pompejus dankbar dafür verpflichtet, daſs er in deſſen neuerbautem Theater die Anordnung und Aufſtellung der plaſtiſchen Kunſtwerke geleitet hatte. Auch Fabius Gallus, ein anderer Freund und überaus feiner Kunſtkenner, wie ihn Cicero nennt, wurde von dem Letzteren häufig zu Rathe gezogen.

Obgleich nichts weniger als zu den reichen Römern ſeiner Zeit gehörend, liebte Cicero doch geſchmackvolle Pracht in der Ausſtattung ſeiner Villen und Landhäuſer und hatte namentlich groſse Freude daran, Bibliotheken und Hallen, Gymnaſien und Ruheplätze derſelben mit Werken der bildenden Kunſt auszuſchmücken. Auch ſeine Stadtwohnung, ein Haus auf dem Palatin, wo die Groſsen wohnten, das er um vierthalb Millionen Seſtertien (gegen 200,000 Thaler) erkauft hatte, war mit Werken der Kunſt reich geſchmückt und als der wilde Clodius daſſelbe nach Cicero's Verbannung ausrauben lieſs, ehe er es der Erde gleichmachte, wanderten zahlreiche Statuen und Gemälde, Marmorſäulen, künſtlich gearbeitete

Prachtthüren und Täfelungen in das Haus des Conſuls Piſo als Lohn für die Hülfe, die dieſer bei der Vertreibung geleiſtet hatte. Auch ſeine Villen zu Tusculum und Formiä, welche daſſelbe Schickſal traf, hatten ihn viel gekoſtet; denn hier hatte er Alles vereinigt, was einem geiſtreichen und kunſtſinnigen Manne das Landleben verſchönern konnte. Hier war es ja auch, wo allein der vielbeſchäftigte und vielgeplagte Mann, wie er bekennt, wenigſtens auf kurze Tage ſeines Lebens froh wurde. Seine Briefe an Atticus enthalten zahlreiche Aufträge für die Beſorgung ſolchen Kunſtſchmuckes ſeiner lieben Raſt- und Ruheſitze. Bald ſind es Hermenbüſten für ſein Tusculaniſches Gymnaſium, bald Deckenbilder, Erzſtatuen und Brunnenverzierungen, bald Götterſtatuen und andere Bildſäulen zum Schmuck der Villen, die Atticus zum Theil ſelbſt aus Athen ihm beſorgen muſs. Er hat daran die höchſte Freude und empfiehlt dem kunſtverſtändigen Freunde ſolche Anſchaffungen nicht minder eifrig als die bibliothekariſchen Ankäufe, wenngleich ihm dieſe letzteren freilich vor Allem am Herzen lagen. Aber auch für jenen Kunſtſchmuck ſeiner Landhäuſer war ihm kein Geld zu viel und er ſelbſt nennt einmal dieſe Luſt an plaſtiſchen Kunſtwerken eine ſeiner Liebhabereien. Groſsentheils waren es allerdings wohl nur Copien berühmter älterer Werke, dergleichen von Athen aus noch in ſpäterer Zeit zum Handel oft in ganzen Schiffsladungen verſendet wurden. Aber es kommen doch Fälle vor, wo Cicero ſogar für ſolche Kunſtwerke hohe Summen zahlte. »Für den Preis,« ſchreibt er einmal an einen Kunſtfreund, »um den du für mich ein einziges Bildwerk gekauft haſt, hätte ich mir in Terracina eine Villa als Abſteigequartier kaufen können.« Er war befreundet mit einem der berühmteſten Bildhauer damaliger Zeit, mit dem oben erwähnten Griechen Avianius Evander, der zugleich Kunſthandel in Rom betrieb, und ſtand mit demſelben in Briefwechſel über Anſchaffung von Kunſtwerken. Im Ganzen

hielt fich indefs feine Liebhaberei für die Werke der bildenden Kunft in den Grenzen, welche das Bedürfnifs des architektonifchen Schmuckes, fowie die Freude an Portraitbildern zur Erinnerung an berühmte Perfönlichkeiten der Gefchichte und Literatur, nebenher auch die Befchränktheit feiner Mittel, derfelben fetzten, während reiche Verfchwender, wie fein Gegner, der verrufene Clodius, der auf fein Haus und deffen künftlerifche Ausftattung die ungeheure Summe von fünfmalhunderttaufend Thalern unferes Geldes verwendet hatte, einen ganz anderen Aufwand trieben. Dagegen fteigerte fich feine Neigung für Kunft und Kunftwerke mit feiner zunehmenden politifchen Lebensmüdigkeit. Vorzüglich war es die Malerei, für welche er nach feinem eigenen Geftändniffe noch mehr als für die Plaftik Sinn und Neigung befafs*) — ein fehr charakteriftifcher Zug für die gemüthvolle Weichheit feiner ganzen Natur —, und es ift bezeichnend für die feine Empfindung und für fein tiefes Gefühl der Schönheit eines Kunftwerkes, wenn er einmal den Schmerz über die politifche Erniedrigung, zu welcher Pompejus herabgefunken war, nicht kräftiger ausdrücken zu können meint als dadurch, dafs er feine tiefe Betrübnifs mit derjenigen vergleicht, »welche ein Apelles empfinden würde, wenn er feine Koifche Venus, oder ein Protogenes, wenn er feinen Jalyfos durch Sudlerhände befchmiert und verunftaltet erblicken müfste.«

Man pflegt überhaupt mit grofsem Unrechte auf die Römer und ihr Verhältnifs zur bildenden Kunft lediglich wie auf Barbaren herabzufehen, die für diefelben weder Sinn noch Gefchmack befeffen hätten. In Cicero haben wir einen Mann, der weniger als viele feiner Zeitgenoffen auf feine Kunftliebe Gewicht legte, einen Staats- und Gefchäftsmann, den Beruf und Neigung an ganz verfchiedenartige Intereffen

*) *Si quid generis me istiusmodi delectat, pictura delectat. Epp. ad famil. VII, 23.*

knüpften, einen Schriftſteller, unter deſſen zahlreichen Werken nicht ein einziges ſich mit der bildenden Kunſt hiſtoriſch und äſthetiſch beſchäftigt; und doch finden wir bei ihm eine Kenntniſs der alten Kunſtgeſchichte und ihrer Werke und ein richtiges Urtheil über beide, wie wir ſie in gleichem Verhältniſſe nur ſelten bei einer ähnlichen Perſönlichkeit unſerer Zeit antreffen dürften. Denn dieſer ſelbe Mann iſt es, dem wir neben Plinius und Quintilian den gröſsten Theil unſerer Kunde über den Stil der verſchiedenen griechiſchen Künſtler auch der älteren Zeit verdanken. Seine Beurtheilungen der alten berühmten Meiſter der Plaſtik, eines Kanachos, Kalamis und Myron, ſtimmen durchaus mit dem überein, was wir aus anderen Quellen über den Stil dieſer Künſtler wiſſen; und über einen Meiſter wie Polyklet ſtand ſein Urtheil ſogar in einem gewiſſen Gegenſatze zu dem Geſchmacke und der Kritik ſeiner Zeit. Die ſtrengen Verhältniſſe, der ruhige Ernſt und die Würde in den Geſtalten dieſes Künſtlers erſchienen ihm als das Höchſte der Kunſt*), während dieſe Eigenſchaften dem durch die üppigere Weichheit der Praxiteliſchen Schule gefeſſelten Geſchmacke ſeiner Zeitgenoſſen minder zuſagen mochten. Ueberhaupt zeigt er ſich uns in ſeinen Schriften durchaus als einen feinen Kenner der alten Kunſt und ſeine Bücher über Geſchichte und Theorie der Beredtſamkeit ſind voll von Zügen, welche dafür Zeugniſs geben. Er kennt genau die verſchiedenen Stile, welche ſich im Entwickelungsgange der griechiſchen Kunſt ausbildeten; er kennt das Verhältniſs der einzelnen groſsen Meiſter zu einander und die ihnen gebührende Rangſtufe in der Kunſtgeſchichte und er benutzt beides nicht ſelten, um daraus treffende Vergleiche und erklärende Parallelen mit der Geſchichte der Beredtſamkeit zu entnehmen. Die Schriften aber, in denen dies geſchieht, waren für das groſse, gebildete

*) Man ſehe Cicero's Schrift Brutus, cap. 18. und Brunn Geſchichte der griech. Kunſt I, S. 231.

Publicum, für junge und alte Staatsmänner und Redner, mit einem Worte für Leſer beſtimmt, welche keineswegs etwa vorzugsweiſe als Kunſtfreunde oder Kunſtkenner gelten wollten. Selbſt bei dieſem Publicum alſo durfte er auf Verſtändniſs zählen, wenn er von dem eigenthümlichen Stile eines Kalamis, Kanachos, Myron, Phidias und Polyklet und von dem verſchiedenen Kunſtwerthe der groſsen griechiſchen Maler Zeuxis, Polygnot, Timanthes, Aëtion, Nikomachos, Protogenes und Apelles ſprach, wenn er die älteſte lateiniſche Bearbeitung der Odyſſee mit einem Dädaliſchen Bildwerke, oder des alten römiſchen Dichters Nävius Geſänge vom puniſchen Kriege mit einer Arbeit Myron's verglich. Wie viele Staatsmänner unſerer Zeit dürften von ſich und ihren Leſern das Gleiche zu rühmen haben?

Selbſt die Sprache in Cicero's wiſſenſchaftlichen Schriften iſt voll von Kunſtausdrücken und Vergleichungen, die von der Technik der Maler- und Bildhauerkunſt entnommen ſind und es bedarf nur einer flüchtigen Lectüre ſeiner rhetoriſchen Werke, um ſich davon durch vielfache ſchlagende Beiſpiele zu überzeugen. Beſonders gilt das von der Malerei, für welche Kunſt Cicero, wie ſchon bemerkt, vorzugsweiſe Sinn und Empfänglichkeit beſaſs. Ausdrücke wie »Colorit«, »Farbentöne«, »Aufſetzen der Lichter«, »Zeichnung«, »Farbenſcala«, um nur einige zu nennen, finden ſich ſehr häufig auf die Beredtſamkeit und die Leiſtungen der Redner übertragen; und wenn er die Folgen des bequemen Sichgehenlaſſens bei ſeinem groſsen Rival, dem berühmten Redner Hortenſius, mit dem Einſchlagen und Nachdunkeln der Farben in alten Gemälden vergleicht, ſo iſt das, dünkt mich, verbunden mit anderen ähnlichen Zügen, ein Beweis, daſs ihm Intereſſe und Kenntniſs der Kunſt nahe zur Hand waren*). Seinen feinen Sinn für Farbe beweiſt namentlich eine gelegentliche Aeuſserung in der Schrift vom Redner,

*) Brutus §. 320.

wo er im Gegenſatze zu dem blendenden, mannigfaltigen, auf den erſten Augenblick hinreiſsenden Colorit der neuen Gemälde den nachhaltig feſſelnden Reiz hervorhebt, welchen die gedämpfteren und einfacheren Farben in den alten Gemälden auf den Beſchauer üben, während das Auge deſſelben durch jene bunte Pracht leicht überſättigt und abgeſtumpft werde*). Aus ſolchen Bemerkungen ſpricht der gebildete Kenner und Freund der Kunſt.

Als ein ſolcher aber muſs Cicero und mit ihm das Publicum ſeiner Schriften durchaus gelten, auch wenn er ſelbſt ausdrücklich dagegen Proteſt erheben ſollte. Dies thut er nämlich in der That da, wo es ihm paſst, jene hochmüthige Verachtung geltend zu machen, mit welcher das bildungsfeindliche Altrömerthum, das ſelbſt damals noch in ſeinem Volke ſtark vertreten war, auf Alles, was griechiſche Kunſt und Wiſſenſchaft hieſs, herabzuſehen liebte. Cicero ſelbſt erzählt, daſs zur Zeit, da er noch Knabe war, ſogar diejenigen groſsen Redner und Staatsmänner, welche die gründlichſten Studien griechiſcher Philoſophie, Literatur und Wiſſenſchaft gemacht hatten, dieſe ihre Bildung und Kenntniſſe vor dem groſsen Publicum ihrer Nation ſorgfältig zu verbergen ſuchten, ja ſogar ſich den Anſchein der Verachtung aller ſolcher Studien zu geben liebten. In ſeinem groſsen Werke vom Redner läſst er den berühmten Staatsmann und Redner Antonius ſich über dieſe Art von umgekehrter Heuchelei ganz offen erklären. Griechiſche Wiſſenſchaft, Literatur und Doctrin ſtanden nämlich bei den überwiegend auf das Praktiſche gerichteten, aller Speculation abholden Römern in demſelben Rufe, wie heutzutage etwa bei unſeren Praktikern das doctrinäre Profeſſorenthum und

---

*) *De Orat. III, 25, §. 98. Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque, quam in veteribus? quae tamen, etiamsi adspectu nos ceperunt, diutius non delectant, cum iidem nos in antiquis tabulis illo ipso horrido obsoletoque teneamur.*

die »Ideologie« unſerer Zeiten. Antonius erklärt daher auch ganz naiv: er habe zwar insgeheim und unter der Hand wirklich die ſo tiefe und gehaltreiche, griechiſche Literatur und Wiſſenſchaft ſtudirt, denn das Gegentheil ſei ihm doch gar zu »beſtialiſch« vorgekommen; aber er habe es zugleich ſein Lebenlang für klug gehalten, jenem Widerwillen ſeiner Nation Rechnung zu tragen und in ſeinen öffentlichen Reden auch das leiſeſte Zeichen zu vermeiden, daſs er ſich jemals mit ſolchen »griechiſchen Dingen« beſchäftigt habe, um nicht an Autorität bei ſeinem Volke zu verlieren.

Das war nun freilich nicht mehr ganz ſo ſchlimm zu Cicero's Zeit; aber es war doch von dieſer ächt römiſchen Abneigung und Verachtung gegen Literatur und Kunſt, Philoſophie und Wiſſenſchaft — wie ſie ja auch bei unſeren praktiſchen Staatsmännern, Militärs und Geſchäftsleuten auch nicht eben ſelten iſt — genug übrig geblieben, um auch den gebildetſten aller Römer zuweilen zu einer ähnlichen Heuchelei zu veranlaſſen. Feinere griechiſche Literatur- und Kunſtbildung war eine Art von Freigeiſterei, deren Genuſs man in Rom geheim hielt, wenn man ein praktiſcher Staatsmann war und nicht etwa ein Atticus, der ſolchen Neigungen lieber die ganze Staatscarriere opferte und ſein Lebenlang eben nur römiſcher Ritter blieb. Schon in ſeinen eigenen wiſſenſchaftlichen Schriften entſchuldigt Cicero zuweilen die Parallelen und Vergleiche, welche er aus der Geſchichte der bildenden Kunſt entnimmt, mit irgend einem Zuſatze, der es ausdrücklich hervorhebt, daſs dieſe Dinge freilich an Werth und Wichtigkeit weit unter ſeinem Gegenſtande, der Beredtſamkeit, ſtehen. Ganz anders aber ſtellt ſich die Sache, wenn er als öffentlicher Redner, als Anwalt oder ſonſt als praktiſcher Staatsmann auftritt und vor dem verſammelten Volke ſpricht. Wir beſitzen noch die Reden gegen den berüchtigten Kunſträuber Verres, den Cicero als Anwalt der Sicilier wegen zahlloſer Erpreſſungen, unter denen der Raub von Kunſtwerken obenan ſtand, vor Gericht zog und zur

Verurtheilung brachte. Verres hatte es in Sicilien nicht gerade viel ſchlimmer getrieben, als viele andere römiſche Provinzialgouverneure vor und nach ihm, deren Verfolgung kein Cicero betrieb. Seine Räubereien in Sicilien beliefen ſich freilich auf die ungeheure Summe von zwei bis drei Millionen unſeres Geldes. Aber dennoch entſchloſs ſich ein Mann wie Hortenſius, den Cicero ſelber hochachtete, zur Vertheidigung des Angeklagten vor Gericht und viele Männer vom höchſten Adel ſtanden auf ſeiner Seite. Verres war dabei nach ſeines Gegners eigenem Zeugniſſe in der That ein Kunſtenthuſiaſt, deren es damals viele in Rom gab, und rühmte ſich dieſes ſeines Enthuſiasmus für die bildende Kunſt, den ſeine Freunde eine Krankheit, die beraubten Sicilier freilich Diebesgelüſt nannten*). Er war wirklich, was auch ſein Ankläger ſagen mag, ein feiner Kenner und bezeichnete alle diejenigen, die es nicht waren und denen Intereſſe und Sinn für Kunſt und Kunſtwerke abging, als »armſelige Idioten«. Sein Ankläger ſelbſt hat uns, freilich in entgegengeſetzter Abſicht, einen merkwürdigen Zug von des Mannes Kunſtleidenſchaft aufbehalten. Als der Proceſs bereits im Gange und ein verurtheilender Ausgang ſo gut wie gewiſs war, ſah man ihn am Feſte der Circusſpiele im Hauſe eines vornehmen Römers in zahlreicher Geſellſchaft ganz unbefangen ſich der begeiſterten Bewunderung der dort zu Ehren des Feſtes ausgeſtellten zahlreichen und koſtbaren Kunſtſchätze hingeben. Auch iſt es ein charakteriſtiſcher Zug, daſs dieſer wunderliche Mann als Märtyrer ſeines Kunſtenthuſiasmus zur Zeit der Triumviralproſcriptionen im hohen Alter ſeinen Tod fand. Denn Antonius lieſs ihn hinrichten, um ſich einiger Kunſtwerke zu bemächtigen, die jener ihm zu überlaſſen ſich ſtandhaft geweigert hatte.

---

*) *Venio nunc ad iſtius, quemadmodum ipse vocat, ſtudium, ut amici ejus morbum et insaniam, ut Siculi latrocinium. Verres. IV, 1.*

Im Gegenſatze nun zu ſolcher enthuſiaſtiſchen Kunſtkennerſchaft ſucht Cicero in ſeiner Anklageſchrift, die er für das groſse Publicum ſchrieb und herausgab, ſich ſelbſt als einen völligen Idioten, als einen Menſchen darzuſtellen, dem alle ſolche Kunſtkenntniſſe und Kunſtſtudien als »Narrenspoſſen« *(nescio quid nugatorium)* gälten. Er geht darin ſo weit, daſs er mehr als einmal thut, als wiſſe er von griechiſcher Kunſtgeſchichte eigentlich kein Wort, ja als ſeien ihm ſelbſt die Namen der gröſsten Künſtler, wie Polyklet und Praxiteles — die ihm doch ſo wohlbekannt waren! — völlig fremd und ihm erſt durch die nothwendige Vorbereitung auf dieſen Proceſs bekannt geworden. Er ſpielt dabei geradezu Komödie, wenn er ſich dieſe Namen von ſeinen Zeugen ſouffliren läſst oder wenn er behauptet, daſs die damals mit ungeheuren Preiſen bezahlten Meiſterwerke ſolcher Künſtler für ihn gar keinen Werth hätten.

Aber dieſe hier zur Schau getragene Verachtung der bildenden Kunſt der Griechen war abſichtliche Heuchelei. Sie ſollte ſeine altrömiſche Strenge und Schlichtheit hervorheben gegen die wahnſinnige und verbrecheriſche Kunſtliebhaberei des Angeklagten; ſie ſollte den Ankläger als einen Mann von altem Schrot und Korn vor dem Publicum erſcheinen laſſen, dem Ehrenhaftigkeit mehr gelte als alle Kunſtbildung. Dieſe erheuchelte Verachtung der Kunſt wird widerlegt durch Cicero's eigene Bekenntniſſe in ſeinen anderen Schriften, in denen er ſogar zuweilen als Aeſthetiker und Kunſtphiloſoph auftritt.

Hier iſt nun freilich auch ſeine ſchwache Seite. Sein principloſer Eclecticismus iſt durchaus ohne das Fundament einer ſicheren, theoretiſchen Grundanſchauung. Darum iſt er bald Idealiſt, wenn er über Phidias und die höchſten Meiſterwerke der plaſtiſchen Kunſt dem Plato nachſpricht: daſs das wahrhafte und vollendete Kunſtwerk von dem Künſtler nach einem Ideale gebildet werde, das nur in ſeinem Geiſte Leben hat, während ihm in der Wirklichkeit der Natur nichts

völlig entſpricht und entſprechen kann; — bald ſcheint es ihm wieder wahrſcheinlich, daſs Zeuxis das Bild ſeiner berühmten Helena aus den verſchiedenen Schönheiten von fünf der ſchönſten Jungfrauen zuſammengeſetzt habe. Ja wir ertappen ihn ſogar unmittelbar nach jenem trefflichen Worte über Phidias, »daſs dieſer hohe Meiſter aus der Tiefe der ihm innewohnenden Schönheitsidee ſeine Athene Parthenos und ſeinen olympiſchen Zeus geſchaffen habe,« auf der wunderlichen, faſt ans Alberne ſtreifenden Behauptung: »es gebe kein vollendetes Kunſtwerk, da der Beſchauer ſelbſt beim Anblick der herrlichſten Werke eines Phidias immer noch mit ſeiner Vorſtellung über dieſelben hinausgehen und ſich noch ſchönere, noch vollendetere Werke *denken* könne.« Aber zu dieſem letzteren Irrthume führte ihn ein falſcher Vergleich der bildenden mit der Redekunſt. Er ſah ſich am Schluſſe einer langen, ruhmvollen Rednerlaufbahn zu dem Geſtändniſſe gezwungen, daſs alle ſeine Leiſtungen, die theoretiſchen wie die praktiſchen, hinter ſeinem Ideale des vollkommenen Redners und der vollkommenen Beredtſamkeit zurückgeblieben und machte von der eigenen Stimmung, aus der dies Bekenntniſs hervorging, eine falſche Anwendung auf die Ideale der bildenden Kunſt.

Dagegen finden wir an anderen Stellen ſeiner Schriften wieder über Kunſt und Kunſttechnik ſehr treffende Urtheile und Bemerkungen. So läſst er in dem groſsen Werke »vom Redner« den Craſſus, eine der Perſonen, welche den Dialog führen, den Satz ausſprechen: »Nur *eine* Malerei giebt es und *eine* Bildhauerkunſt, dennoch giebt es nicht etwa nur *einen* Bildhauer, nur *einen* Maler, den wir vollkommen nennen dürfen. Myron, Polyklet und Lyſippus waren alle drei vollendete Meiſter der Plaſtik, obſchon alle drei weſentlich unter einander verſchieden, und doch möchte der Kenner keinen von ihnen anders wünſchen, als er in ſeinen Werken erſcheint. Zeuxis, Aglaophon, Apelles ſind jeder für ſich vollendete Meiſter in der Malerei und doch unter ſich himmelweit verſchieden.« Mit

dieſer Bemerkung, die Cicero auch auf das Gebiet der Poeſie überträgt, wo er von den römiſchen Dichtern Ennius, Pacuvius und Attius und von den drei groſsen griechiſchen Tragikern Aeſchylos, Sophokles und Euripides daſſelbe ſagt, iſt die Vielgeſtaltigkeit des Schönen in der Erſcheinung und die Berechtigung der Eigenthümlichkeit des ſchaffenden Künſtlers das, was wir in der Aeſthetik Stil und Charakter nennen, ausgeſprochen. Nicht minder bedeutſam und richtig ſind ſeine Anſichten über das Verhältniſs des Zweckmäſsigen und Nützlichen zum Schönen. Beide Begriffe ſind ihm verbundene, ſich entſprechende. Es iſt, ſagt er, die innere Nothwendigkeit der Sache, die in ihrer entſprechendſten Erfüllung die Schönheit als nothwendige letzte Conſequenz im Gefolge hat, und er weiſt dies nach für die bildende Kunſt in der ſchönheitvollen Geſtaltung der Säule und des Tempelgiebels*), durch deren künſtleriſch vollendete Form das dem Weſen nach bloſs einem äuſseren Zwecke Dienende ſo frei und ſelbſtſtändig erſcheine, daſs es ſelbſt als ein Schönes, als freies Kunſtwerk vor uns hintrete. Für Cicero iſt die Geſundheit nicht nur in der Natur ſelbſt eine Bedingung der wahren Schönheit menſchlicher Leibesbildung. Er trägt dieſe Anſchauungsweiſe auch über auf das Gebiet der bildenden Kunſt und gab, wie wir ſahen, der geſunden Kraft und würdevollen Anmuth Polyklet's im Gegenſatze zu vielen ſeiner Zeitgenoſſen den Vorzug vor der üppigen Weichheit jener Bildungen, welche aus der Praxiteliſchen Schule hervorgingen. Er hat endlich den würdigſten Begriff von der Erhabenheit des Schönen und der Kunſt über das materiell und praktiſch Nützliche. Er möchte lieber ein einziges Meiſterwerk der Beredtſamkeit ſeines groſsen Landsmannes Craſſus geſchrieben haben, als zweimal die Ehre eines Triumphes genieſsen. Aber er beſchränkt ſolchen Idealismus nicht bloſs auf die vorzugsweiſe römiſche Kunſt der

*) Vergl. Torſo I, S. 120.

Beredtſamkeit. »Wenn es auf den Nutzen ankäme,« meint er, »ſo war es freilich für die Athener auch wichtiger, gutes Fach- und Dachwerk an und auf ihren Wohnhäuſern zu haben, als das herrlichſte Bild der Minerva aus Gold und Elfenbein zu beſitzen. Aber doch möchte ich lieber Phidias ſein, als der allervollkommenſte Zimmermeiſter. Nicht wie viel einer nützt, ſondern wie viel einer iſt, giebt den Ausſchlag. Auch ſind vortreffliche Bildner und Maler ſtets eine groſse Seltenheit, während es an Handwerkern und Arbeitern nie fehlen kann.« Gemahnt das nicht wie jener berühmte Ausſpruch Goethe's: »daſs es mehr Noth thue, das Schöne zu fördern, das Wenige hervorbringen und Alle bedürfen, als das Nützliche, das Viele zu ſchaffen fähig ſind und Keiner entbehren kann«? Und klingt nicht in dem, bei einem Römer uns ſo wunderbar überraſchenden Worte: *non quantum quisque prosit, sed quanti quisque sit, ponderandum est**), ein Ton jenes ſtolzen Schiller'ſchen Idealismus, der da ſagte:

»Adel iſt auch in der ſinnlichen Welt; gemeine Naturen
»Zahlen mit dem, was ſie thun, edle mit dem, was ſie ſind.«

Auch in einzelnen, beiläufig hingeworfenen Bemerkungen anderer Art erſcheint Cicero als ein Mann von nicht gemeiner Einſicht in Sachen der Kunſt. Daſs ein plaſtiſcher Künſtler auch ein tüchtiger Zeichner und Maler ſein müſſe, verſteht ſich ihm von ſelbſt. »Jeder Kenner,« ſagt er**), »wird es ſofort einem plaſtiſchen Kunſtwerke anſehen, ob der Meiſter deſſelben zeichnen und malen kann oder nicht, wennſchon der Plaſtiker bei der Arbeit des Bildens ſelbſt die Schweſterkunſt nicht in Anwendung bringt.« Ein andermal äuſsert er ſich eben ſo einſichtig über die Studien der Künſtler im Vergleiche zu denen des Redners. »In allen Künſten,«

*) »Nicht wie viel Einer nützt, ſondern wie viel einer iſt, giebt den Ausſchlag des Gewichtes.«

**) *De Oratore I, cap. 16. §. 73.*

meint er, »komme es vor Allem immer darauf an, daſs der Künſtler das Hauptſächlichſte und Schwierigſte ſich zu eigen mache. Der Maler, der Auge und Hand im Darſtellen einer menſchlichen Geſtalt geübt und ihre Structur und Bildung ſich ganz zu eigen gemacht hat, wird den Menſchen in jeder Haltung und in jedem Alter darzuſtellen im Stande ſein, auch ohne daſs er dazu bei verſchiedenen Meiſtern ſeiner Kunſt in die Lehre gegangen iſt. Denn alle Unterweiſung kann ſich immer nur auf das Allgemeine, Generelle beziehen. Wer im Stande iſt einen Löwen oder Stier vollendet zu malen, wird an der Darſtellung anderer Vierfüſsler nicht ſcheitern und der groſse Polyklet fand ſicherlich keine Schwierigkeit, als er ſeinen Hercules in Thon modellirte, ihm auch das Löwenfell oder die Hydra beizugeben, obſchon er weder das eine, noch die andere darzuſtellen beſonders gelernt hatte *).«

Derſelbe Römer endlich, der den Unterſchied zwiſchen Kunſt und Handwerk ſo wohl empfand, der die groſse Kluft, welche den Künſtler vom Handwerker ſcheidet, ſo aufrichtig anerkennt, er widerſpricht zugleich entſchieden dem noch heutzutage uns oft genug begegnenden, anmaaſslichen Vorurtheile, daſs nur der Künſtler über Kunſtleiſtungen richtig urtheilen könne. Er will, daſs die Kunſt populär ſei im edlen Sinne. »Alle Kunſt,« ſagt er einmal, »hat ihren Ausgang genommen von der innerſten Natur des Menſchen und ſie hat nichts geleiſtet, wenn ſie nicht durch ihre Werke dieſe innerſte Menſchennatur bewegt und erfreut. Nicht bloſs Künſtler ſind die richtigen Kunſtkritiker; denn zwiſchen Machen und Urtheilen iſt ein Unterſchied und das richtige Gefühl für das Schöne des Kunſtwerkes iſt unabhängig von der Fähigkeit des Selbſthervorbringens.« Aber freilich vergiſst er nicht hinzuzuſetzen, daſs das Gefühl für das Schöne, auch wenn es angeboren ſei, der Ausbildung durch Aufmerkſam-

*) *De Orat. II, cap. 16, §. 69.*

keit und Uebung bedarf und daſs, wer ein Werk der Plaſtik und Malerei richtig würdigen *(probare)* will, ſehen lernen muſs *).

Mich dünkt, dieſe Proben reichen hin, zu beweiſen, daſs die römiſche Bildung, wie ſie ſich in Cicero ausſpricht, Geſchmack, Sinn und Intereſſe für die bildende Kunſt und ihre Werke beſaſs und daſs die Römer des letzten republicaniſchen Jahrhunderts, wenn ihnen auch die productive Fähigkeit verſagt war, doch der griechiſchen Kunſt und ihren Werken gegenüber nichts weniger als Barbaren waren.

Cicero's Schriften ſind auch reich an anderen Notizen zur Kunſtgeſchichte. Wir erfahren durch ihn, daſs Maler Schriften über ihre Kunſt verfaſsten, daſs die griechiſche Literatur überhaupt eine Fülle von Schriften über die bildende Kunſt und ihre Werke, ja ſogar zahlreiche Monographien über einzelne Meiſterwerke der Malerei und Bildhauerkunſt beſaſs. Wir vernehmen aus ſeinem Munde, daſs noch zu ſeiner Zeit das beſiegte und geknechtete Volk der Hellenen mit einer Liebe an ſeinen Kunſtwerken, dem Vermächtniſs einer ſchöneren und glücklicheren Zeit, hing, die ſelbſt des Römers Herz zur Theilnahme rührt **), wenn er ſich auch vor ſeinem Volke den Anſchein geben muſs, als ſei er ſelbſt erhaben über ſolche »Schwäche«. »In der That,« ſagt er einmal in der letzten Rede gegen den Kunſträuber Verres, »iſt der Genuſs und das Entzücken wahrhaft wunderbar, welches die Griechen an jenen Dingen, die wir gering achten, empfinden. Unſere Vorfahren lieſsen ihnen daher, wenn ſie unſere Bundesgenoſſen wurden, dieſen Beſitz gern in ſeinem ganzen Umfange, um durch ſeine Pracht und ſeinen Glanz die Groſsmuth unſeres politiſchen Protectorates zu verherrlichen. Denen aber, die ſie ſich als zins- und dienſtpflichtige

*) *De opt. gen. orat. cap. 4.*

**) Man vergleiche folgende Stellen: *de Orat. II, 9, 38; in Verrem IV, 56. 59* und vor allem 60.

Unterthanen unterwarfen, gönnten ſie doch jene Dinge, an denen des Griechen Herz hängt, während ſie uns minder werthvoll erſcheinen, als Troſt und Verſüſsung ihrer Knechtſchaft. Was meint ihr,« fährt er fort, »würden die Rheginer Alles thun, ehe ſie auf ihre berühmte Venus aus Marmor verzichteten, die Tarentiner, ehe ſie ihre Europa auf dem Stiere, ihren Satyr und ihre anderen berühmten Kunſtwerke hergäben? Welche Opfer würden die Thespier bringen, um ihren Amor, die Knidier um ihre Marmorſtatue der Venus, die Koër um ihre Venus des Apelles, die Epheſier um ihren Alexander, die Kyzikener um ihren Ajax und ihre Medea, die Rhodier ihren Jalyſos, die Athener ihre Marmorſtatue des Bacchus oder Myron's berühmte erzene Kuh ſich zu erhalten? — Ich könnte,« fährt er fort, »wenn dazu hier der Ort wäre, dies Verzeichniſs noch bei den zahlreichen Städten von Griechenland und Aſien ins Unendliche fortſetzen.« Man ſieht alſo, daſs der römiſche Redner, trotz ſeiner Jugend und trotz ſeiner erheuchelten Geringſchätzung dieſer Dinge, doch über die berühmten Werke griechiſcher Kunſt ſehr gut unterrichtet iſt.

Die Theilnahme und Freude ſeiner römiſchen Zeitgenoſſen an berühmten Werken griechiſcher Bildkunſt war aber in der That viel gröſser, als Cicero in jener für das groſse Publicum beſtimmten Parteiſchrift gelten laſſen will. Er ſelbſt giebt zu, daſs in Rom von den Kennern und Kunſtliebhabern *(studiosi harum rerum)* ungeheure Summen für Kunſtwerke bezahlt wurden, daſs ſolche Kunſtliebhaberei dort ſehr verbreitet war und daſs der Kunſthandel eine bedeutende Induſtrie ausmachte. Schon Winckelmann hat es angemerkt, daſs in Rom damals plaſtiſche Kunſtwerke, obſchon ſie in ungeheurer Anzahl vorhanden waren, dennoch theurer bezahlt wurden, als zu ſeiner Zeit, wo die Zahl derſelben verhältniſsmäſsig ſo äuſserſt gering war*). Verres

*) Kunſtgeſchichte VII, 2, 22.

hatte einen ſiciliſchen Kunſtfreund gezwungen, ihm einen Cupido von Praxiteles in Marmor für den Spottpreis von vierhundert Denaren (kaum hundert Thaler Preuſsiſch) zu verkaufen. Der geringſte Schuſter in Rom hielt ſolchen Kaufpreis eines Praxiteliſchen Werkes für das, was er war, für erzwungen durch die ſchnödeſte Gewaltthätigkeit; denn keinem Römer war, wie Cicero ſelbſt ſagt, der hohe Werth eines ſolchen Kunſtwerkes unbekannt und das groſse Publicum der Zuhörer, an welches ſich der Ankläger jenes Kunſträubers wendet, ſtand in dieſer Beziehung jedenfalls weit über der groſsen Maſſe des unſerigen. Cicero konnte es daran erinnern, daſs bei einer Auction ganz kürzlich erſt ein kleines Erzbild für 120,000 Seſtertien (etwa 6800 Thaler Preuſsiſch) verkauft worden war und daſs er, wie ſie wohl wüſsten, Leute nennen könne, die gern dieſelbe Summe oder noch mehr dafür gezahlt hätten. Der geringſte Quirit alſo kannte wenigſtens die Namen der groſsen griechiſchen Meiſter und hatte eine Vorſtellung von dem hohen Werthe, in welchem ihre Werke bei den Kennern ſtanden. Und wie wäre dies auch anders möglich geweſen in einer Stadt, wohin ſeit faſt anderthalb Jahrhunderten aus allen Theilen der civiliſirten Welt des Alterthumes eine Unzahl herrlichſter Werke der bildenden Kunſt zuſammengeſchleppt und zu Jedermanns Schau in Tempeln und Hallen, in den Baſiliken, den Bazars der Römer, wie auf Plätzen und Straſsen aufgeſtellt waren; wo es allgemeine Sitte war, daſs Magiſtrate an den Staatsfeſten, die ſie dem Volke auf ihre Koſten gaben, berühmte Kunſtwerke von nah und fern zuſammenbrachten, ja einzelne hochgefeierte Meiſterwerke ſogar von griechiſchen Beſitzern entliehen, um durch öffentliche Ausſtellung derſelben auf dem Forum oder in den groſsen Verſammlungshallen den Glanz ihrer Feſte zu erhöhen! Cicero ſelbſt erzählt, daſs der Aedil C. Claudius zu ſolchem Behufe den berühmten Praxiteliſchen Amor von einem Kunſtfreunde aus der griechiſchen Stadt Meſſana (Meſſina) entlieh und ihn nach dem Feſte

ſorgfältig zurückbringen lieſs. Es war daſſelbe Kunſtwerk, welches bald darauf der räuberiſche Verres dem Beſitzer entriſs. Dieſer Eigenthümer, ein reicher Grieche Heius zu Meſſina, beſaſs eine ausgezeichnete Sammlung von Meiſterwerken plaſtiſcher Kunſt, deren Beſuch er mit der gröſsten Liberalität ſeinen Mitbürgern täglich geſtattete. Auſser jenem Praxiteliſchen Cupido von Marmor waren die Juwele derſelben: ein Hercules aus Erz von Myron und Polyklet's berühmte Kanephoren*); und »kein Römer,« ſagt Cicero, »kam nach Meſſina, der nicht die Gelegenheit benutzte, ſie zu ſehen.«

Es gab in Rom ſogar ſchwärmeriſche Verehrer für die bildende Kunſt, die den Namen eines der groſsen griechiſchen Meiſter, wie Cicero ſagt, »in den Himmel hoben«**). Zu ſolchen gehörte ſelbſt Hortenſius, der gröſste römiſche Redner neben Cicero, ſein vieljähriger Rival und im Proceſſe gegen Verres ſein Gegner. Verres hatte ihn nicht bloſs mit Geld, ſondern auch durch Ueberlaſſung eines koſtbaren Kunſtwerkes, einer bronzenen Sphinx, gewonnen, was dem Cicero Gelegenheit zu einem ſeiner ſarkaſtiſchen Witze gegen den berühmten Redner gab***), deſſen glänzende Villen mit den erleſenſten Werken bildender Kunſt geſchmückt waren und der auf ſeinem Tusculaniſchen Landſitze für ein theuererkauftes Kunſtwerk, des Malers Cydias »Argonauten«, ein eigenes Tempelhaus erbaut hatte. Zu ihnen gehörte auch jener römiſche Ritter aus dem Geſchlechte der Junier, dem der Volkswitz nachſagte, daſs er ſich in eine der Thespiaden des Kleomenes ſterblich verliebt habe. Dieſe Statuengruppe

---

*) Vgl. Torſo I, S. 323.

**) *In Verrem III, 2: Haec praeclara artificum nomina, quae isti in coelum ferunt.* Die ſo verächtlich bezeichneten *isti* ſind Verres und andere Kunſtfreunde.

***) »Ich verſtehe ſolche Räthſel nicht!« rief Hortenſius bei dem Zeugenverhöre Cicero's aus. »Du ſollteſt doch,« erwiderte dieſer, »da du ja die Sphinx bei dir im Hauſe haſt!«

hatte Mummius aus Thespiä geraubt; ein Lucullus entlieh ſie von ihm, um den von ihm erbauten Tempel der Glücksgöttin am Einweihungsfeſte zu ſchmücken und betrog ihn darum, indem er den Platz, wo ſie ſtand, conſecrirte, ſo daſs ſie der Eigenthümer ohne Verletzung der Religion nicht wieder hinwegnehmen konnte. Der berühmte Varro, Roms gröſster Gelehrter, liebte gleichfalls die Kunſt und ſtand in Verbindung mit den beſten Künſtlern der Ciceroniſchen Zeit. Auch der groſse Cäſar war ein leidenſchaftlicher Kunſtfreund und geſchmackvoller Kenner, der für werthvolle Statuen und Gemälde ungeheure Summen verwandte, und ſelbſt der finſtere Verſchwörer Brutus hatte Freude an Werken der bildenden Kunſt.

Die Liebe zur Kunſt und der Genuſs an ihren Werken waren bei den Römern jener Zeit ſelbſt ins Privatleben eingedrungen. Plaſtiſche Kunſtwerke als Schmuck von Privatwohnungen ſinnvoll aufgeſtellt und geſchmackvoll geordnet, waren in dem letzten Jahrhunderte der römiſchen Republik nichts Seltenes und mit Unrecht ſtellt man ſich zuweilen vor, daſs die Plaſtik nie bei den Alten zum Zimmerſchmuck gedient habe. Cicero vergleicht einmal in ſeinem groſsen Werke »vom Redner« den raſch hingeworfenen Vortrag eines der Männer, die in jenem Dialoge ihre Gedanken über das Ideal des Redners austauſchen, mit einem reichen und wohlverſehenen Hauſe, »deſſen Ausſtattung an reichen Teppichen und Silbergeräth, prächtigen Gemälden und Statuen nicht geſchmackvoll und wohlgeordnet an den paſſenden Orten aufgeſtellt, ſondern in Winkeln und Kiſten verſteckt und verpackt ſei.« Lucull benannte ſeine Speiſeſäle nach den Hauptkunſtwerken, die dort aufgeſtellt waren. Bildniſſe von Freunden oder geliebten Verwandten in Marmor und Erz ſchmückten die Gemächer gebildeter und vornehmer Römer nicht minder, wie berühmte Kunſtwerke älterer griechiſcher Meiſter. Scipio Africanus, der Beſieger Hannibal's, ſtellte das Bildniſs des Dichters Ennius auf unter

den Denkmälern ſeines eigenen Geſchlechtes, deſſen Ruhm jener in ſeinen Gefängen gefeiert hatte. In Zeiten politiſcher Stürme war es gefährlich, das Bildniſs eines Hauptes der unterliegenden Partei zu beſitzen und zu Cicero's Zeit koſtete es dem Sextus Titius das Leben, als man in ſeinem Hauſe ein Bildniſs ſeines Freundes, des berüchtigten Saturninus, entdeckte. Daſs man Werke der Sculptur und ſogar Götterbilder als Zimmerſchmuck verwandte, beweiſen ſelbſt alte Gemälde. Unter den Pompejaniſchen Wandgemälden befindet ſich eins, das man für eine Darſtellung der Hochzeit des Numidierkönigs Maſſiniſſa mit der ſchönen Sophonisbe hält. Die Figuren haben halbe Lebensgröſse. Drei Säulen tragen den Plafond und Statuen, unter denen ein bronzener Apollo, ſchmücken den Saal*). Als die gröſste aller gekrönten Schauſpielerinnen, Kleopatra, den feinſten aller Menſchen zu gewinnen ſuchte, der beſiegten Feindin zu ſchonen, ſah Auguſtus in dem Zimmer, wo ſie ihren Sieger empfing, die Portraitſtatuen und Gemälde ſeines Vaters Cäſar, ihres erſten Geliebten, aufgeſtellt, damit die Erinnerung ſein Herz zur Milde rühre. In der erſten Kaiſerzeit gehörten plaſtiſche Kunſtwerke zum nothwendigen künſtleriſchen Ameublement eines reichen Privathauſes. »Nackte Marmorſtatuen und irgend ein berühmtes Werk Euphranor's oder Polyklet's« durften, wie Juvenal ſagt, nicht fehlen. Auguſtus küſste täglich das Marmorbild ſeines geliebten, frühverſtorbenen Enkels, der als Amor gebildet ſein Schlafzimmer ſchmückte**), und auch Tiber liebte es, ſeine Wohnung mit Meiſterwerken griechiſcher Plaſtik zu verzieren, wobei er, wie wir früher erzählten, ſogar einmal mit dem Volke Roms in Conflict gerieth, das Lyſipp's berühmten Apoxyomenos ſelbſt von dem allmächtigen Weltgebieter nicht der Oeffentlichkeit entziehen laſſen wollte.

---

*) S. Visconti *Icon. gr.* II, S. 412 — 416.
**) Torſo I, S. 567.

Cicero ſelbſt nennt uns freilich nur den Namen eines einzigen plaſtiſchen Künſtlers ſeiner Zeit. Es war jener Euander, mit dem er ſelbſt befreundet war. Aber es gab deren weit mehrere, die zum Theil noch berühmter waren: unter ihnen Arceſilaus, den ein Varro bewunderte und ein Lucullus mit ſeiner Freundſchaft ehrte.

Kunſtgeſchmack und Kunſtbildung in Rom ſeit dem Hannibaliſchen Kriege.

Das im vorigen Abſchnitte geſchilderte Verhältniſs der gebildeten Römer zur griechiſchen Kunſt finden wir ſchon ein Jahrhundert vor der Ciceroniſchen Zeit, ja es läſst ſich verfolgen bis zurück in die Zeiten, wo Roms Feldherren noch mit Hannibal und Carthago um die Weltherrſchaft rangen. Unter den Feldherren der damaligen Zeit ſtrahlt vor allen hervor in leuchtender Heldengeſtalt Marcus Marcellus, der erſte Beſieger des »grimmen« Puniers, Roms Schwert genannt, weil ihm wie keinem anderen Einzelnen Rom ſeine Errettung verdankte aus höchſter Noth und Gefahr der Republik. Aufgewachſen in Kriegen und Schlachten, wie alle Glieder des römiſchen Adels ſeiner Zeit, auf die Plutarch das Homeriſche Wort anwendet, daſs ihnen Zeus auferlegt habe,

»Früh von der Jugend Beginn bis ſpät ins Alter zu müh'n ſich
»Unter des Krieg's Drangſalen, bis todt hinſinket ein jeder —,«

war Marcellus dennoch griechiſcher Bildung, Literatur und Sprache bis zur begeiſterten Achtung vor den Meiſtern derſelben ergeben und nur der Mangel an Muſse war Schuld

daran, wie Plutarch ſagt, daſs er ſelbſt darin nichts Bedeutendes leiſtete. Er war zugleich bewundernder Freund und Kenner der bildenden Kunſt. Er zuerſt entführte die Meiſterwerke dieſer Kunſt aus dem eroberten Syrakus (212 v. Chr.) und deſſen Tempeln zur Verherrlichung ſeines Triumphes und zum Schmucke der Hauptſtadt. »Bis dahin,« ſagt Plutarch, »beſaſsen und verſtanden die Römer nichts von zierlichen und geſchmackvollen Werken und hatten keinen Sinn für ſolche das Auge bezaubernde Anmuth der Kunſt. Das republicaniſche Rom, des kriegsgewaltigen Mars Heiligthum, war nur gefüllt mit fremdartigen Waffen und bluterrungenen Kriegstrophäen. Um ſo mehr ſtaunte das Volk dem neuen Schauſpiel und Marcellus erntete Beifall bei ihm mit der ſo griechiſch hold anſprechenden Augenweide heiterſter Verſchönerung der Stadt.« Dagegen die altrömiſche, nationale, bildungsfeindliche Partei des Adels, an deren Spitze der alte Cato ſtand, machte dem Marcellus daraus einen bitteren Vorwurf, deſſen wörtlicher Ausdruck noch heute nachklingt in den Berichten der alten Schriftſteller. »Damit wurde der Anfang gemacht,« ſo klagt Livius, »die Bewunderung griechiſcher Kunſtwerke in Rom einzuführen;« und es iſt uns, als hörten wir Cato's, des ſtarren Altrömers, eigene Worte, wenn Plutarch zu jener Schilderung weiter hinzuſetzt: »den Marcellus aber traf doppelter Tadel von Seiten der Patricier, der Altrömer: daſs er die Stadt weltverhaſst mache, in welcher er nicht nur Menſchen, ſondern ſelbſt Götter als Kriegsgefangene zum Schaugepränge aufführe und daſs er ein Volk, das bisher nur gewöhnt war, den Pflug oder das Schwert zu führen, ein Volk ohne Kenntniſs und Sinn für verfeinerten Lebensgenuſs und ſinnende Beſchaulichkeit, verwandeln helfe in ein Volk von Städtern, das ſich gewöhne, über Kunſt und Künſtler lang und breit zu ſchwatzen und einen ganzen Theil des Tages mit Kunſtbeſchauung und Kunſtgefaſel hinzubringen.« Der erſte Vorwurf war religiöſe Heuchelei; der zweite war die Hauptſache. Alle

Bildung und Humaniſirung hat befreiende Kraft; darum ſahen die Ariſtokraten von damals ſo gut wie ihre Nachfahrer von heute mit ſcheelen Augen auf jeden Fortſchritt des Volkes in Bildung und Humanität.

Anders dachte Marcellus und die Partei, der er angehörte. Er kehrte ſich nicht an jene Tadler, zumal da das Volk ihm Beifall gab; ja, er rühmte ſich vielmehr, wie Plutarch ſagt, gegen Griechen, daſs er ſeine Landsleute gelehrt habe, Griechenlands bisher nicht verſtandene Schönheitswunder zu ſchätzen und zu verehren.

Nicht der Unwiſſende hieſs und galt den Hellenen in ihrer Blüthezeit als ein Barbar, ſondern der Ungebildete. Kenntniſs und Gelehrſamkeit konnte auch der Barbar beſitzen, ein Hellene aber ward er erſt durch Bildung. Das ſpricht Iſokrates aus, der Zeitgenoſſe Plato's, wenn er in ſeiner Feſtrede auf die Verdienſte ſeiner Vaterſtadt ſagt: »Der Name Hellene iſt weniger ein Merkzeichen der Abkunft als der Geſinnung und die, welche Theil haben an unſerer Bildung, heiſsen mit mehr Recht Hellenen, als die, welche nur Theil haben an unſerer Abſtammung.« Im letzten Jahrhunderte der Republik galt Rom ſelbſt den griechiſchen Schriftſtellern nicht mehr als eine barbariſche Stadt. Wie Hellas der römiſchen Macht, ſo hatte Rom der griechiſchen Bildung in Kunſt und Wiſſenſchaft gehuldigt und wie der römiſche Dichter ſingt:

> »Seinen wilden Beſieger beſiegte Hellas und brachte
> Bildung dem bäu'riſchen Rom.«

Als Horaz alſo ſang, da nannte freilich ſchon ein griechiſcher Schriftſteller, Dionys von Halikarnaſs, Rom eine helleniſche Stadt und zwar die humanſte von allen. Aber die griechiſche Bildung war ſchon zur republicaniſchen Zeit weit tiefer eingedrungen in Rom, als man gewöhnlich glaubt. Schon der alte Cato, der den Sokrates nur einen Schwätzer und

Jugendverführer nannte und wie Plutarch ſagt, aller griechiſchen Muſe und Wiſſenſchaft Hohn ſprach, ſtand mit ſeiner Feindſchaft gegen dieſelbe in den Augen der groſsen Mehrzahl ſeiner gebildeten Standesgenoſſen als ein Sonderling da und ein Marcellus durfte unbekümmert um ſeinen Tadel ſich griechiſcher Cultur und griechiſchen Schönheitsſinnes rühmen. Cato, der den Geiſt einer neuen Zeit mit Polizeimaafsregeln und Ausweiſungen bannen wollte, ſah in der helleniſchen Bildung das Verderben Roms. »Dieſe Ueberfüllung mit griechiſcher Wiſſenſchaft und Kunſt wird Rom die Herrſchaft koſten,« lautete ſein Wahlſpruch. Aber gerade dies Wort bezeugt, wie viel Boden jene Cultur bereits in Rom gewonnen hatte. Muſste er doch ſelbſt ſich dazu verſtehen, in ſeinem Alter noch Griechiſch zu lernen! Plutarch aber, der jenes Wort anführt, bemerkt dazu vortrefflich: »Die Zeit hat Cato's Prophezeiung Lügen geſtraft; denn gerade als Rom jeder helleniſchen Wiſſenſchaft und Kunſt befreundet war, ſtand es zugleich auf dem höchſten Gipfel ſeiner weltbeherrſchenden Macht.«

Mit der glücklichen Beendigung des Hannibaliſchen Krieges hatte ſich das frühere Verhältniſs der Römer zu dem Griechenthume weſentlich geändert. Wenn die Römer ſich früher darauf beſchränkten, Sprache und Erfindungen der Griechen zu praktiſchen Zwecken ſich anzueignen, ſo gewannen jetzt griechiſches Weſen und griechiſche Bildung mehr und mehr Einfluſs auf alle Lebenskreiſe der römiſchen Nation. In Poeſie, Verskunſt und Beredtſamkeit, in Bau- und Bildkunſt, in Sitte, Geſchmack, Familie und Religion ſchmeichelte ſich ein griechiſches Element ein und verdrängte allmälig mit der alten Herbigkeit und Rohheit des Lebens freilich auch die alte ſtrenge Zucht, die Einfalt und Genügſamkeit der Sitten. Das Bedürfniſs eines reicheren geiſtigen Lebens machte ſich geltend, ſeitdem eine fortgeſetzte Berührung mit der griechiſchen Cultur den Geſchmack erweckt hatte an jenen Früchten der Erkenntniſs,

von denen kein Volk und kein Einzelner koſtet, ohne eine innere Umwandlung zu erfahren. Rom hatte nach und nach alle anderen Völker Italiens latiniſirt, nur die Griechen nicht. Griechiſche Civiliſation, griechiſche Sprache, Sitte und Kunſt waren und blieben herrſchend in Süditalien, zumal in Apulien und fanden von dort aus ſelbſt ihren Weg nach Rom. Der heftigſte Kampf des Altrömerthumes, das Sitte und Glauben der Väter gegen den eindringenden Hellenismus zu wahren ſuchte, blieb auf die Dauer erfolglos.

Die römiſche Poeſie helleniſirte ſich zuerſt. Ein Dichter der Ciceroniſchen Zeit ſingt deshalb:

»Als es Hannibal bezwungen, nahte mit beſchwingtem Schritt
Sich im Kriegsgewand die Muſe der Quiriten hartem Volk.«

Der römiſche Dichter Ennius, ein Italiker von griechiſcher Abkunft und Bildung, führte helleniſche Formen, Rhythmen und Compoſitionsweiſe ein in die poetiſche Literatur. Er hielt ſich und ward gehalten für den römiſchen Homer, wie ſich Klopſtock für den deutſchen Homer hielt und galt, mochte der Abſtand auch noch ſo gewaltig ſein, der hier wie dort Leiſtung und Anſpruch trennte. Die von Ennius für das Epos eingeſchlagene Richtung ſetzte ſich fort im ernſten und komiſchen Drama; in jenem durch Ennius' Landsmann Pacuvius, in dieſem durch die Komödiendichter Statius, Cäcilius und Terenz. Römiſche Geſchichtſchreibung nach griechiſchen Muſtern und ſelbſt, zum Aerger Cato's und der Nationalen, in griechiſcher Sprache, verdrängte die alte Schlichtheit der früheren chronikenartigen Aufzeichnung und ſogar die griechiſche Wiſſenſchaft in Heilkunde, Rhetorik und Philoſophie fand ihren Weg in das römiſche Leben.

Ebenſo auch die griechiſche Kunſt. Zwar überwog die Architektur und zwar die ſpecifiſch römiſche der groſsartigſten Nutzbauten noch bei den Römern die Bildkunſt, von deren Ausübung in Rom ſelbſt um dieſe Zeit wenig berich-

tet wird. Aber an Marcellus' Beiſpiele ſahen wir, dafs Kunſtliebe und Kunſtkennerſchaft um dieſe Zeit bereits zu den Erforderniſſen eines gebildeten Mannes gehörten. Ein zweites, noch lehrreicheres Beiſpiel bietet uns ſein groſser Zeitgenoſſe, Aemilius Paullus, der Beſieger und Eroberer des macedoniſchen Reiches, der Sohn jenes gleichnamigen Conſuls, der bei Cannä den Heldentod ſtarb. Er war von altem Adel, aber geringem Vermögen, ein trefflicher Feldherr, gleich geachtet als Menſch und Staatsmann, an Sittenreinheit, Unbeſtechlichkeit und Schlichtheit des Weſens ein Römer von altem Schrot und Korn und zugleich ein Mann, der keineswegs unbedingt einſtimmte in die moderne Weiſe der helleniſirenden Partei ſeiner Zeit. Aber dennoch war er ein Freund edler helleniſcher Bildung und von aufgeſchloſſenem Sinn auch für die bildende Kunſt. Man ſah ihn während der Waffenruhe Griechenland bereiſen, um deſſen Kunſtwerke kennen zu lernen, und vernahm von ſeinen Lippen jenes bewundernde Wort über den Olympiſchen Zeus des Phidias: »dieſer Meiſter allein habe es in Wahrheit verſtanden, dem Ideale Homer's würdigſte Geſtaltung zu verleihen*).« Als er ſeinen Triumph über das beſiegte Macedonien feierte, berief er den Maler Metrodor von Athen, um denſelben durch bildliche Darſtellungen zu verherrlichen und zu verewigen, zugleich aber auch für den Triumphzug ſelbſt die Anordnung der dem Volke vorzuführenden Kunſtwerke zu leiten. Sein ganzes Haus war ein Sitz ſolcher ächten Bildung. Als er Macedonien bezwungen hatte, nahm er von den unermeſslichen Schätzen des Königs Perſeus nichts für ſich und lieſs alles Gold und Silber, ohne es auch nur eines Blickes zu würdigen, den Quäſtoren für die römiſche Staatscaſſe überantworten. Aber die reiche Bibliothek erlaubte er ſeinen Söhnen mit ſich zu nehmen; denn ſie waren, wie er ſelbſt, Freunde der griechiſchen Literatur und

*) S. Torſo I, S. 185.

ſorgfältig in griechiſcher Bildung erzogen. Nicht nur Grammatiker, Philoſophen und Lehrer der Redekunſt hatte er für ſie in ſein Haus berufen, ſondern auch tüchtige Meiſter der Plaſtik und der Malerei unterwieſen ſie in beiden Künſten, und der Vater nahm ſelbſt, wie Plutarch erzählt*), ſo oft es ihm die Geſchäfte erlaubten, an ihren Uebungen Theil. Daſs ein Römer, ein Kriegs- und Staatsmann erſten Ranges, zu jener Zeit ſo die bildende Kunſt in den Kreis des häuslichen Unterrichtes ſeiner Familie zog, iſt fürwahr kein geringes Zeichen für die Schätzung, deren ſich ſchon damals die Kunſt in Rom erfreute. Sicherlich ſtand er damit nicht allein, wenn auch in unſeren Quellen ſich kein weiteres Beiſpiel findet. Das beweiſen die zornigen Ausfälle des alten Cato gegen ſolche Kunſtliebhaberei ſeiner Zeitgenoſſen und Landsleute.

Selbſt die Lebensſtellung der Künſtler in den beiden letzten Jahrhunderten des republicaniſchen Roms war mit Nichten ſo gering, ihr Stand mit Nichten ſo niedrig geachtet, als man wohl immer noch behaupten hört. Mochte immerhin ein Cato und ſeine Genoſſen auf Poeten und Künſtler wie auf Landſtreicher und niedere Handwerker herabſehen, mit denen zu verkehren ſich ſchlecht ſchicke für einen römiſchen Kriegs- und Staatsmann. Die überwiegende Gegenpartei theilte diese Anſicht nicht. Die Scipionen, die Flaminine, die Fulvier und viele Andere lebten und verkehrten gern mit Schriftſtellern und Dichtern, griechiſchen wie römiſchen. Ein Schauſpieler ſogar, der berühmte Roscius, durfte ſich des Umganges und der Hochſchätzung der Beſten ſeiner Zeit erfreuen; und wir haben oben ſchon geſehen, daſs die hochgeſtellteſten Männer des letzten Jahrhundertes der Republik auch bildende Künſtler unter ihren Befreundeten zählten. Die Malerei galt überdies für eine nationale und ehrenhafte Kunſt, die zu betreiben ſelbſt eines römiſchen

*) Plutarch Leben des Aemilius Paullus 6.

Bürgers aus adligem Geſchlechte nicht unwürdig geachtet ward. Die in Rom lebenden Künſtler waren ferner, ſoweit wir wiſſen, zum Theil freie Bürger, die, wie Cicero's Freund, der Bildhauer Euander, ſelbſt Freigelaſſene hatten. Sie waren auch, wenigſtens die an Kunſt und Ruf bedeutenden, keine armen Schlucker, ſondern reiche Leute; denn der Kunſthandel, welchen ſie gröſstentheils mit betrieben, warf viel Geld ab und auch ihre eigenen Arbeiten wurden ihnen gut bezahlt. Ein Alexandriniſcher Maler, der um die Mitte des zweiten Jahrhunderts v. Chr. zu Rom lebte, konnte ſogar dem vertriebenen Könige ſeines Heimathlandes Ptolemäus Philometor in ſeinem Hauſe Gaſtfreundſchaft bieten, und wenn es auch der Senat eine politiſche Unſchicklichkeit achtete, daſs ein König Aegyptens »bei einem Maler« logirte und als es bekannt ward, ſich beeilte, dem königlichen Flüchtlinge eine Staatswohnung anzuweiſen, ſo ſpricht das doch keineswegs gegen den Wohlſtand und die ſociale Stellung des Künſtlers, deſſen Haus der vertriebene König, der ſelbſt ein Kunſtfreund war, aufgeſucht hatte. Zwei griechiſche Künſtler, Demophilos und Gorgaſos, Bildhauer und Maler von groſsem Rufe, die den Römern den Tempel der Ceres ausgeſchmückt, durften ſich deſſen in griechiſchen Inſchriften rühmen, die ihre Namen an der Fronte des Tempels verewigten. Das geſchah in den erſten Jahrhunderten der römiſchen Republik. Als die Stadt Ardea ſchon römiſch geworden war, verliehen die Bürger derſelben einem griechiſchen Künſtler, dem Maler Kleoetas, zum Lohn für ſeine Arbeiten im Tempel der Juno das Bürgerrecht. Solch eine Ehre war eine ſeltene höchſte Auszeichnung und ein Römer aus dem Plautiſchen Geſchlechte muſste, damit ſie erwieſen werden konnte, den Künſtler zuvor durch Adoption in ſein Geſchlecht aufnehmen *). Der tapfere Reiterfeldherr und Pontifex Servilius Geminus, der Freund und Geiſtesverwandte

*) Vergl. Sillig zu Plinius H. N. 35, 10.

des Aemilius Paullus, eine Natur im Stile des alten Blücher, ebenſo ſchlagfertig im witzigen Wort bei der Tafel wie mit dem Schwerte in der Feldſchlacht, hielt es nicht für zu gering, am Tiſche eines berühmten Malers zu Rom als heiterer Gaſt zu ſitzen und zu ſcherzen*). Der groſse Redner Craſſus beſaſs zwei koſtbare Becher mit trefflichen Bildwerken von der Hand des berühmten Mentor; aber er bediente ſich ihrer nie zum wirklichen Gebrauche, »aus Ehrfurcht vor der Kunſt«, wie Plinius erzählt.

Seitdem den Römern der Sinn für griechiſche Kunſt aufgegangen war, ſehen wir ſie beſchäftigt, aus den eroberten Städten die vorzüglichſten Kunſtwerke nach Rom zu führen, als glorreiche Siegesbeute. Aber es wird nicht gemeldet, daſs ſie zerſtörten ſtatt zu rauben, wie dies ſelbſt die Macedonier thaten, als ſie im Kriege gegen die Aetoler zu Thermon, der Bundeshauptſtadt, mehr als zweitauſend Bildſäulen umſtürzten und verſtümmelten.

---

*) Macrob. *Saturnal.* II, 2. erzählt: Beim Lucius Mallius, der für den erſten Maler in Rom galt, ſpeiſte Servilius Geminus einmal zur Nacht. Mallius hatte ſehr häſsliche Söhne und darauf anſpielend ſagte ſein Gaſt: »Du biſt ein beſſerer Maler als Bildner, Freund Mallius.« Darauf dieſer: »Natürlich! ich bilde im Dunkeln und male bei Tageslicht.« — Ich erlaube mir, in Servilius den Zeitgenoſſen des Aemilius Paullus zu ſehen.

Die Kunſträubereien der Römer.

Das Verhältniſs der Römer zu den Werken der griechiſchen Kunſt hat drei verſchiedene Stadien durchlaufen. Zuerſt raubten ſie dieſelben als Kriegsbeute und benutzten ſie als Siegestrophäen zum Schmucke Roms und ſeiner Heiligthümer. Dann lehrte ſie der Beſitz den Kunſtwerth derſelben erkennen und ſchätzen und endlich ſie als Muſter bewundern und theilweiſe nachahmen.

Man hat die Römer häufig und hart verklagt wegen ihrer Kunſträuberei. Aber ſie ſind nicht die Erfinder dieſer barbariſchen Sitte, deren Beiſpiel noch in unſeren Tagen dieſelbe Nation gegeben hat, welche ſich als die Meiſterin anzuſehen liebt in der Civiliſation, Humanität und Bildung des modernen Europas. Schon die Perſer waren den Römern darin vorangegangen, als ſie Griechenland*) und ebenſo die Carthager, als ſie das helleniſche Sicilien überſchwemmten. Der groſse Scipio, der Zerſtörer Carthagos, gab den ſiciliſchen Städten viele herrliche Kunſtwerke zurück, welche ihnen die Carthager geraubt hatten; darunter jenen berühmten ehernen Stier, ein Werk des Erzgieſsers Perilas oder

*) Torſo I, S. 544.

Perillos, der, weil er brüllend dargeſtellt war, Veranlaſſung gab zu jener Sage von der Grauſamkeit des Tyrannen Phalaris von Agrigent. Ja bei den Griechen ſelbſt fehlt es nicht an ähnlichen Beiſpielen ſolcher Wegführung von Werken der bildenden Kunſt aus den Städten ihrer beſiegten Feinde helleniſchen Stammes.

Dieſer Brauch, der nach den Alten bis in die Zeiten des trojaniſchen Krieges hinaufreicht, hatte urſprünglich einen religiöſen Grund, wie er ſich denn in ſeinem Urſprunge wohl hauptſächlich auf die geweihten Tempelbilder der Götter bezog. Es war ein uralter Glaube, daſs die Götter aus den Mauern entwichen, die der Arm ihrer Bürger nicht mehr beſchützen konnte. Die Sieger aber glaubten ihrer Eroberung erſt dann gewiſs zu ſein, wenn auch die Götter der Beſiegten zu ihnen übergingen. Ehe Camillus zum Sturme gegen Veji vorſchritt, betete er zur Juno Regina, der Schutzgöttin der feindlichen Stadt, daſs ſie ihm aus ihrem jetzigen Sitze folgen möchte nach dem ſiegreichen Rom, wo bald ein würdiger Tempel ſie aufnehmen ſolle. Und als die Stadt erſtürmt war, gingen auserleſene Jünglinge in feierlichem Zuge zum Tempel und erbaten und erhielten, wie Livius berichtet, die Zuſtimmung der Göttin zu ihrer Verſetzung nach Rom, wo ihr Camillus den gelobten Tempel erbaute. Das Recht, auch die Statuen der Götter aus den Tempeln der beſiegten Feinde zu nehmen, gründete ſich auf den Glauben, durch die Eroberung würden heilige Orte profan gemacht und ihrer religiöſen Weihe beraubt. Zugleich war eine ſolche Wegführung der heiligen Bildſäulen eine Strafe für das Volk oder die Stadt, denen man ſie entriſs. König Xerxes, der Athen, ehe er es in Flammen aufgehen lieſs, ſeiner Kunſtwerke beraubte und auch ſonſt aus Griechenland viele Bildſäulen der Götter fortführen lieſs, ſtrafte die Mileſier, weil ſie, wie es hieſs, aus übler Geſinnung zur See gegen die Griechen ihre Schuldigkeit nicht gethan, durch Wegnahme des erzenen Apollo aus dem Tempel des uralten Branchidengeſchlechtes. Und

Kaiſer Auguſtus nahm den Arkadern von Tegea, weil ſie es mit ſeinem Gegner gehalten hatten, ihre berühmte alte Bildſäule der Minerva.

Bei den Römern iſt die Wegführung der Juno aus Veji das erſte Beiſpiel dieſer Art, von dem wir Kunde haben. Aber die Luſt der Römer an ſolchem Erwerbe von Werken der Bildkunſt erſcheint ſchon früh in der römiſchen Geſchichte. Die reiche etruriſche Stadt Vulſinii, auf der Höhe des heutigen Montefiascone gelegen, ward, wie Geſchichtſchreiber meldeten, hauptſächlich um ihres Reichthumes an Erzbildwerken, deren ſie an zweitauſend in ihren Mauern zählte, bekriegt und erobert. Das geſchah faſt hundert Jahre vor der Zeit des Aemilius Paullus. Den erſten Kunſtraub in groſsem Stile beging, wie erzählt, der Eroberer von Syrakus, Marcellus. Daſs es ihm dabei nicht bloſs auf die Heiligkeit, ſondern auch auf die Schönheit und den Kunſtwerth der weggeführten Bildwerke ankam, haben wir bereits geſehen. Daher der Zorn Cato's und der altrömiſchen Partei, nach deren Sinne vielmehr der Ausſpruch jenes alten Zauderers Fabius Maximus war, der als man nach der Eroberung Tarents bei ihm anfragte, was mit den Bildſäulen der Stadt werden ſolle, zur Antwort gab: man ſolle den Tarentinern ihre erzürnten Götter laſſen. Doch lieſs auch er den koloſſalen Hercules von Lyſippus aus Tarent auf das Capitol ſchaffen und neben demſelben ſein eigenes Erzbild zu Roſs aufſtellen. Cato aber ſchalt auf die Zeitgenoſſen, die im Hinblick auf die Werke helleniſcher Kunſt über die altmodiſchen, ungeſtalten Thonbilder der Vorfahren ſpotteten, welche damals noch auf den Dächern und Giebeln der römiſchen Tempel zu ſchauen waren. Seit Marcellus das Beiſpiel gegeben, waren alle Feldherren Roms bemüht, ihren Triumphen durch Aufführung griechiſcher Kunſtwerke Glanz und Schmuck zu verleihen. Quintus Flamininus, der erſte Beſieger Macedoniens, der ſich den »Befreier Griechenlands« heiſsen lieſs, führte am erſten Tage ſeines Triumphes eine

Menge Statuen von Marmor und Erz auf, am zweiten viele koſtbare Gefäſse mit erhabener Arbeit und von groſser Kunſt. Marcus Fulvius zeigte am Tage ſeines Triumphzuges über die Aetoler zweihundertfünfundachtzig eherne und faſt ebenſo viele Marmorbildſäulen. Noch reicher war wenige Jahre darauf (168 v. Chr.) der Triumph des Aemilius Paullus, des Eroberers von Macedonien, deſſen Hauptſtadt ſeit dem groſsen Alexander mit den herrlichſten Denkmälern der Kunſt gefüllt war. Schon bevor er Griechenland verlieſs, hatte er zu Amphipolis eine förmliche Ausſtellung der erbeuteten Kunſtſchätze veranſtaltet. Jetzt führten bei ſeinem Triumphzuge zweihundertfünfzig rieſige Wagen allein die Kunſtbeute an Statuen aller Art und Gröſse, wie an koſtbaren Gemälden dem Volke vor; der gefangene Kronprinz des beſiegten und eroberten Macedoniens friſtete in Rom ſein Leben in einer Kunſtwerkſtatt. Achtzehn Jahre ſpäter ſah Rom in einem Jahre die Siegesbeute von Carthago und Korinth und nicht lange darauf die Kunſtſchätze des reichen helleniſirten Aſiens bei Sulla's Triumphzuge zum Capitol führen, das dadurch zur glänzendſten Kunſtſammlung wurde, welche die Welt jemals geſehen. Neben dieſen berühmteſten bereicherten zahlloſe ähnliche Kunſtraubzüge die Stadt. Das Wegführen der Kunſtſchätze nennt Cicero Kriegsgeſetz und Feldherrenrecht. Sein Zeitgenoſſe P. Servilius, von ihm als Zeuge angerufen im Proceſſe gegen Verres, hatte allein aus der lyciſchen Stadt Olympus in Kleinaſien, die er mit Sturm genommen, zahlloſe Kunſtwerke nach Rom gebracht, deren genaues Verzeichniſs nach Gröſse, Geſtalt, Kunſtwerth und Beſchaffenheit der öffentlichen Schatzkammer übergeben worden war. Selbſt Verres hatte nicht Alles für ſich geſtohlen, ſondern einen Theil der Kunſtwerke als Staatsgut zum Schmucke der Hauptſtadt öffentlich aufgeſtellt.

So zogen im Laufe von kaum anderthalb Jahrhunderten die ſchönſten Werke der griechiſchen Kunſt aus der geſammten hel-

leniſchen Welt nach dem einen Rom, wo denn freilich oft eine der zahlreichen Feuersbrünſte unerſetzliche Schätze vernichtete, während Anderes ſchon vorher unter den Händen mancher rohen Eroberer, wie Mummius und ſeines Gleichen, zu Grunde ging. Bis auf Sulla's Zeit dienten die Erwerbe ſolchen Kunſtraubes faſt ausſchieſslich zur Verzierung der Stadt, als deren Eigenthum ſie von den Siegern eingebracht wurden. Marcellus' Haus, Gärten und Villen blieben leer, während er mit Tauſenden von Kunſtwerken die Hallen, Tempel und Plätze der Stadt erfüllte. Bald ward dies anders. Erkenntniſs und Bewunderung reizte zum Beſitz und aus Kunſtkennern wurden Sammler auch für private Zwecke. Lucull und ſeine Zeitgenoſſen achteten die Statuen und Gemälde griechiſcher Meiſter für den ſchönſten Schmuck ihrer Wohnungen, Parkanlagen und Landhäuſer. Des Raubens in den Provinzen war kein Ende und der Proceſs gegen den berüchtigten Verres deckte unter unzähligen nur ein Beiſpiel auf. Wem die Gewalt des Raubens verſagt war, dem verſchaffte Geld, wonach er verlangte. Ein groſsartiger Kunſthandel blühte empor in der Welthauptſtadt und zahlreiche Künſtler griechiſcher Schulen und meiſt auch griechiſcher Abkunft, arbeiteten, wie wir geſehen haben, in Rom für die Bedürfniſſe des Luxus und der Kunſtliebe nicht minder wie für die Anforderungen des Cultus und der groſsen Denkmäler des römiſchen Thatenruhmes. Als das Imperatorenthum an die Stelle der Republik trat, ward das Rauben und Plündern der Kunſtſchätze fortgeſetzt. Auch ohne Krieg und Triumph wurden die Götter Griechenlands aus ihren heimiſchen Tempeln geriſſen und fortgeführt übers Meer nach der weltbeherrſchenden Stadt, in welcher, wie ein ſpäter römiſcher Schriftſteller ſagt, der Statuen bald ſo viel wurden als der Menſchen. Die reichen Fundgruben der Kunſt, welche die neuere Zeit in dem Boden von Tibur und Tusculum, an den albaniſchen Bergeshängen, bei Antium und ſonſt meilenweit in der Umgegend Roms er-

öffnet hat, haben hinlänglich gezeigt, daſs die Gegend umher nicht weniger reich an Kunſtwerken war als die Hauptſtadt ſelbſt *). Cäſar und ſein Nachfolger Auguſtus ſammelten und raubten nicht weniger zu eigenem Gebrauch, als zur Verſchönerung der Stadt. Ihr Zeitgenoſſe, der griechiſche Geograph Strabo, beſchreibt die Herrlichkeit des Marsfeldes und ſeiner Portiken, ſeiner Haine, Tempel, Theater und Amphitheater, Alles ſo verbunden und ſo herrlich, daſs man geneigt werde, die Stadt ſelbſt nur für Nebenwerk zu achten. »Tritt man aber,« ſagt er, »in ſie ein auf das alte Forum und ſieht, wie Eines ſich an das Andere reiht, ſieht man dort die ſtolzen Hallen der Baſiliken, die Tempel, das Capitol und die herrlichen Kunſtwerke, die dort und im Palatium und in dem Wandelgange der Livia ſtehen, dann vergiſst man leicht Alles, was man auſserhalb geſehen hat.« Beſonders edel dachte der groſse Staatsmann und Feldherr Auguſt's, der treffliche Agrippa, über die Kunſt und die Wirkung der Kunſtwerke auf die Bildung des Volkes, als er darauf drang: die römiſchen Groſsen ſollten ihre Statuen und Gemälde öffentlich aufſtellen, ſtatt ſie in ihren Villen und Prachtſchlöſſern vor dem Publicum zu verſchlieſsen. In der Kaiſerzeit übertraf Rom an Pracht und Menge der Kunſtwerke ſelbſt Athen und wo auch Plutarch in dieſer Beziehung von Rom ſpricht, geſchieht es immer mit ſtaunender Bewunderung ſeiner »unvergleichlichen Herrlichkeit.«

Solche Kunſtfülle konnte ihrer Wirkung nicht verfehlen auf Sinn und Geſchmack eines lebhaften ſüdlichen Volkes. Seine Phantaſie muſste dadurch angeregt, der Sinn für Schönheit in ihm erweckt werden. Und, wie wir geſehen, geſchah es alſo. Das Volk von Rom, ſelbſt das niedere, achtete ſeine öffentlichen Kunſtwerke, obſchon keine Soldatenwache ſie ſchützte, wie es in unſeren Hauptſtädten der Civiliſation noch häufig nöthig iſt. Die einzige Nachricht, welche ich

*) Friedr. Jacobs Verm. Schr. III, S. 437.

von muthwilliger Beſchädigung ſolcher öffentlich aufgeſtellten Kunſtwerke im republicaniſchen Rom bei den alten Schriftſtellern gefunden habe, trifft den Frevelmuth ariſtokratiſcher Jugend. Ein Mitglied dieſer übermüthigen *jeunesse dorée* des ſchon üppig gewordenen republicaniſchen Roms, Namens Titius, war dafür bekannt, daſs er bei der Heimkehr von nächtlichen Gelagen ſolchen Unfug zu verüben liebte. Man ertappte ihn einmal dabei, als er einer Statue den Arm abſchlug und ſtrafte ihn mit Gefängniſs*). Im Ganzen aber lebte zu Cicero's Zeit ein ausgebreiteter Kunſtſinn in Rom und die Schönheit hatte faſt wie in Griechenland ihren Cultus. Plutarch berichtet uns davon einen bedeutſamen Zug. Als Cäcilius Metellus, der Zeitgenoſſe des groſsen Pompejus, den Tempel der Dioskuren mit Götterbildern und Gemälden ſchmückte, lieſs er auch das Bildniſs der anmuthigſten und geiſtreichſten Frau jener Zeit, der ſchönen Flora, der Geliebten des Pompejus, in dieſem Tempel aufſtellen, »ihrer groſsen Schönheit wegen,« wie Plutarch ſagt. So handeln keine Kunſtbarbaren und es läſst ſich nachweiſen, daſs dieſes Beiſpiel eines Cultus der Schönheit, wie wir ihn ſonſt nur bei den Hellenen finden, damals in Rom nicht allein ſtand.

Aber ſelbſt jene Kunſträubereien der Römer dürfen wir nicht allzu hart verdammen und ein beſonnenes Urtheil wird ſich überhaupt ebenſo ſehr wie vor Uebertreibung, auch vor Unterſchätzung deſſen zu hüten haben, was dies Volk für die Kunſt gethan hat. Nicht als ſchaffende Künſtler haben ſich die Römer ein Verdienſt um die griechiſche Bildkunſt erworben, wohl aber als groſsſinnige Mäcene ſind ſie Erhalter, Schützer und Beförderer dieſer Kunſt in einer Zeit ge-

*) Als er am Morgen darauf von ſeinen Genoſſen bei den Sports des Marsfeldes vermiſst wurde, antwortete einer derſelben auf ihre Frage, wo Titius bleibe, mit witziger Zweideutigkeit: *brachium fregit* (er hat einen Arm gebrochen). *Cic. d. Orat.* II, 62.

weſen, in der dieſelbe eines ſolchen Schutzes bei den traurig zerrütteten Zuſtänden aller helleniſchen Staaten nur allzu ſehr bedurfte. Selbſt ihre Kunſträuberei war, wie wir geſehen, nicht ihre Erfindung, ſondern uralte Sitte. Rohheiten aber wie die, als deren Vertreter ein Mummius, Korinths brutaler Zerſtörer, ſeinen Namen für ewig in der Geſchichte gebrandmarkt hat, waren Ausnahmen unter ſeinen Zeit- und Volksgenoſſen in einer Periode, wo uns ſelbſt in Hellas die Verwilderung der Gemüther gefliſſentliche Zerſtörungen von Kunſtwerken, in den Kriegen der einzelnen Staaten unter einander, an der Tagesordnung erſcheinen läſst. Ja man kann ſagen, zumal im Hinblick auf die Schickſale, welche ſpäter Hellas heimſuchten, daſs durch die frühere Wegführung ſo vieler griechiſcher Kunſtwerke nach Rom Vieles, was wir an Denkmälern alter Kunſt noch beſitzen, dem ſicheren Untergange entzogen worden iſt.

Cäſar und die Kunſt.

In der bisher gegebenen Ueberſicht des Verhältniſſes der gebildeten Römer zur Kunſt und ihren Schöpfungen iſt vorübergehend von uns auch der Name des Mannes genannt worden, in welchem, wie in keinem anderen, ſich am Schluſſe dieſes Zeitraumes Charakter, Lebensführung, Gröſse und Schickſal der welterobernder Republik noch einmal gleichſam in einem individuellen, perſönlichen Geſammtbilde zuſammenfaſsten, der Name Julius Cäſar's, des erſtaunlichſten der Menſchen, den die alte Welt hervorgebracht hat. Der Mann, dem die Natur gegönnt hatte, in Allem groſs zu ſein, während die meiſten berühmten Menſchen nur durch einſeitige Gröſse ihren Namen verewigt haben, — er, der gröſste Feldherr des gröſsten Kriegervolkes aller Zeiten, der zugleich befähigt war, als Staatsmann und Geſetzgeber, als Redner und Rechtsgelehrter, als Geſchichtſchreiber und Dichter, als Sprachforſcher, Aſtronom, Mathematiker und Architekt unter den Erſten zu glänzen, — er war zugleich in ſeiner Nation und ſeiner Zeit der feinſinnigſte Kenner und der groſsartigſte Beförderer der bildenden Kunſt. Wenn nach den Worten ſeines Biographen*), »ſelbſt der kühnſte

*) Drumann Römiſche Geſchichte etc. III, S. 674.

Flug der Einbildungskraft nicht zu ermeſſen vermag, was Rom, Italien, die Welt geworden ſein würden, wenn Cäſar das natürliche Ziel des Lebens erreicht hätte,« ſo iſt es nicht minder gewiſs, daſs der Aberwitz jener meuchelmörderiſchen Rotte, deren Dolch dies Leben in einem Augenblicke zerſchnitt, wo die Zeit des friedlichen Schaffens begann für den Rieſengeiſt, welcher das Schöne wie das Nützliche, das Kleine und das Groſse umfaſste und dabei über die Machtmittel einer Welt gebot, — zugleich einer groſsartigen Förderung römiſcher Kunſt den Todesſtoſs verſetzte. Den Rieſenplänen des gewaltigen Dictators zur Verſchönerung der Welthauptſtadt, denen die Ausführung verſagt blieb — er hatte den Plan, den Tiberſtrom von der Milviſchen Brücke an abzuleiten und um die Vaticaniſchen Hügel herumzuführen, den Campus Vaticanus zu einem neuen Marsfelde umzuſchaffen, das alte Marsfeld zur Stadt zu ziehen und mit Straſsen und Häuſern zu bedecken*) — ſtanden tüchtige Meiſter aller Kunſt zur Seite und der hergeſtellte Weltfrieden hätte, von ihm geſchützt, auch hier das Staunenswürdigſte zur Vollendung geführt, während ſein Tod auf ein halbes Menſchenalter hin Rom und die Welt allen Gräueln des Chaos preisgab. Es verlohnt ſich daher wohl, ehe wir zur ſpeciellen Betrachtung derjenigen Kunſtwerke übergehen, welche uns das Geſchick aus dieſer Periode der Reſtauration der griechiſchen Bildkunſt in Rom gegönnt hat, einen Blick zu werfen auf die Nachrichten, welche wir bei den alten Schriftſtellern über das Verhältniſs Cäſar's zur bildenden Kunſt finden.

Der groſse Cäſar, groſs auch in der Leidenſchaft für Kunſt und Kunſtgenuſs, kann als ein Beiſpiel gelten, wie hoch der receptive Kunſtſinn zur Zeit der höchſten Blüthe des römiſchen Lebens ausgebildet war. Dieſer Mann, der den ganz vollendeten Prachtbau ſeiner mit ungeheurem Auf-

*) *Cic. ad Attic.* XIII, 33.

wande erbauten Aricianiſchen Villa von Grund aus niederreiſsen lieſs, bloſs »weil ſie ſeinem Geſchmacke nicht ganz genügte«, dieſer römiſche Schlachtenheros, der die Beſonnenheit in den höchſten Kriegs- und Staatsgefahren nie verlor, — er verlor ſie, wenn es galt, ein Kunſtwerk, eine Statue, ein Meiſterwerk griechiſcher Malerei, eine koſtbare Gemme, ein getriebenes Bildwerk zu erſtehen. Wandte er doch ſelbſt auf die Anſchaffung ſchöner, kunſtgebildeter Sklaven Summen, die er ſich ſcheute in ſeine Rechnungsbücher eintragen zu laſſen. Nicht umſonſt rühmte er ſich der Abkunft von der Göttin der Schönheit ſelbſt, von der Venus, die er als ſeines Stammes Ahnenmutter verehrte und deren Namen er ſeinen Legionen zum Schlachtrufe gab an den Tagen von Pharſalus und Munda. Auf ſeinen Kriegszügen ſogar mochte er den Schmuck der Kunſt nicht entbehren und ſeine ſchönen Moſaikbilder begleiteten ihn nach Gallien und Hispanien. Aber nicht auf ſeinen Privatgenuſs ging ſeine Kunſtliebe hinaus; nicht in Villen und Landgütern, deren er überhaupt weniger beſaſs, als irgend einer ſeiner Standesgenoſſen, vergrub er, wie die meiſten derſelben, die Schätze der Kunſt, ſondern in Tempeln und öffentlichen Prachtbauten ſtellte er ſie auf, Allen zur Freude, ſich ſelber zum Ruhme. So ward der koloſſale Tempel, den er ſeiner göttlichen Stammmutter, der Venus Genitrix, inmitten des von ihm geſchaffenen Forum Julium erbaute, ein Heiligthum edelſter Kunſt. Vor demſelben ſtand in koloſſaler Erzgeſtalt ſein treues Schlachtroſs abgebildet, das Wunderthier mit den geſpaltenen Vorderhufen, das keinen anderen Reiter jemals geduldet. Sechs Daktyliotheken ſchmückten dieſen Tempel, Kunſtkennern von unvergleichlichem Werthe und unter den übrigen Kunſtwerken, welche ſeine Hallen zierten, befanden ſich zwei Gemälde, eine Medea und ein Ajax des Byzantiers Timomachus, welche Cäſar mit über hunderttauſend Thalern unſeres Geldes erkauft hatte. Denn was das Schönſte war: nicht ein einziges Stück dieſes Kunſtſchmuckes

war geraubtes Gut; die Tempelſtatue der Göttin ſelbſt hatte in ſeinem Auftrage der Grieche Arceſilaus geſchaffen und wahrſcheinlich war von der Hand deſſelben groſsen Meiſters auch die vergoldete Statue der Kleopatra, welche Cäſar ſpäter der Göttin zur Seite ſetzen lieſs, um das ſchönſte Weib der Welt zu ehren, in deren Umarmung er den einzigen Sohn erzeugt hatte, dem er ſogar, wie es hieſs, das Diadem nach ſeinem Tode beſtimmte. Noch in den Tagen des Dio Caſſius bewunderte man dies Werk in dem Tempel, dritthalb Jahrhunderte nach Cäſar's Zeit. In dieſen Räumen weilte der Dictator gern in den kargen Stunden ſeiner Muſse. Hier fanden ihn, ſitzend in der kunſtgeſchmückten Vorhalle, mit dem Beſchauen der Kunſtwerke beſchäftigt, die Senatoren, welche ihm in feierlicher Botſchaft jene Beſchlüſſe des Senates überbrachten, die ihn als Herren der Republik und der Welt anerkannten. Wie dieſer Prachtkunſtbau der Tempel ſein ſollte für das neue Herrſchergeſchlecht, das er gegründet, ſo ſollte auch der Platz, auf dem er ſich erhob, das von ihm erbaute »Cäſarsforum«, durch Pracht und Herrlichkeit das alte republicaniſche Forum Romanum in Schatten ſtellen. Zehn Millionen Gulden hatte allein der Bauplatz gekoſtet, acht Jahre dauerte der Bau und die marmorne Einfriedigung und die prachtvolle Umgebung der Säulenhallen, tauſend römiſche Schritte im Umfange, machten ihn zu einem Wunder ſelbſt in der Stadt der Wunderpracht. Cäſar's Triumphe über Gallien, Aegypten, Pontus, Africa und Spanien ſchmückten nach der Sitte koſtbare Statuen und Gemälde und ſelbſt in der Wahl der Stoffe, mit denen die Schaugerüſte bekleidet waren, auf denen man jene dem Volke zeigte, bewies er ſinnvollen Geſchmack. Für Africa war Elfenbein, für Aegypten Schildpatt, für das mineralreiche Spanien Silberblech gewählt. Die groſsen Ströme, Rhein und Rhone, ja ſelbſt ein gefeſſelter Okeanos erſchienen hier, nicht minder wie die beſiegten Hauptſtädte, in plaſtiſchen Bildniſſen. Ihm ſelbſt

aber errichtete die vergötternde Schmeichelei überall zahlloſe Statuen; denn die römiſche Welt ward nicht von ihm ihrer Freiheit beraubt, ſie war zur Knechtſchaft längſt gereift. Die Römer hörten durch Cäſar nur auf den Namen der Republicaner zu führen, Knechte wurden ſie durch ſich ſelbſt. Derſelbe Senat, der ihn bekämpft hatte, ſtellte ſeine Statue mit der Weltkugel als Symbol der Weltherrſchaft bei den alten Königsſtatuen des Capitols auf und die ſchmeichleriſche Inſchrift: »dem Halbgotte« muſste Cäſar ſelbſt tilgen laſſen. Auf Senatsbeſchluſs ward ſeine Elfenbeinſtatue mit den Bildniſſen der Götter aufgeführt in den feierlichen Umzügen und im Tempel des Quirinus ſtand er als *deus invictus*, als unbeſiegter Gott, neben dem Gründer der Stadt. Zwei Statuen mit Kränzen von Eichenlaub und Gras bezeichneten ihn als Retter der Stadt und ihrer Bürger und eine ſah man an der Rednerbühne aufgerichtet, eine andere im Kriegsharniſche ſtand auf ſeinem Forum. Kaum ein Tempel in Rom und in den bedeutenderen Städten Italiens entbehrte ſeiner Bildſäule und was nie vorher einem Lebenden gegönnt war im römiſchen Staate: ſein Bild gab vom Jahre 45 an den Münzen das Gepräge und ſprach es aus, daſs die Welt einen Herren habe. Sein Haus erhielt die Ehre, einen Giebel zu tragen wie die Göttertempel, der Dictator ward Gott, ward Jupiter genannt — die Vergötterung des Herrſchers war vollbracht und man muſs es bekennen, nie ward ſolche Verehrung einem Würdigeren erwieſen. Aber die ſchönſte, weil die gerechteſte, aller Huldigungen war es doch, daſs man in dem Tempel der Clementia, der »gnadenvollen Milde«, ſein Bild Hand in Hand aufſtellte mit dem Bilde der Göttin; denn nie hatte ein Uſurpator ſolche Tugend gleich ihm geübt.

Unter allen Gottheiten war es beſonders die Göttin der Liebe, an deren Geſtaltung ſich unter Cäſar die Kunſt verſuchte und leicht mag ein groſser Theil aller erhaltenen

Venusſtatuen aus dieſer Zeit ſtammen. Sie, die Mutter ſeines Stammes, deren Bild ſeinen Siegelring ſchmückte, die ihm Sieg verlieh in ſeinen zahlloſen Feldſchlachten und ihn unwiderſtehlich machte für die ſchönſten und ſtolzeſten Frauen, ſie war es, welche ein Arceſilaus und ſeine Zeitgenossen bald halb, bald ganz bekleidet als Stammmutter des Juliſchen Geſchlechtes, als Venus Genitrix, bald als Siegerin und Siegſpenderin, als Venus Victrix, darſtellten. Von einem Muſterbilde der erſteren im Louvre iſt bereits früher geſprochen*); andere ſieht man im Vatican und in Florenz.

Venus mit Mars als Gruppe zu verbinden, die Göttin der Liebe und Schönheit als Siegerin darzuſtellen über den wilden Kriegsgott, den Ahnherren des Römervolkes, ward ſeit Cäſar ein Lieblingsgegenſtand der römiſchen Kunſt. Eine ſolche Gruppe iſt uns erhalten in einer Venus, die den Mars entwaffnet, zu Rom in der Villa Borgheſe, halb lebensgroſs und von trefflicher Arbeit**). Die Göttin hat ihr ſiegreiches Werk der Entwaffnung des Kriegsgottes ſchon begonnen. Ihr Fuſs ruht bereits auf einem der abgenommenen Rüſtungsſtücke. Jetzt hat ſie den Gott mit beiden Armen ſanft umfangen und löſt in dieſer Stellung leicht und zierlich das Wehrgehenk auf. Zwar nur die Scheide hängt noch an demſelben, das Schwert hält der trotzig daſtehende Kriegsgott noch in der Hand und an ſeinem linken Arme wiegt ſich der kriegeriſche Schild. Aber die Liebesgöttin ſcheint zu wiſſen, daſs wer erſt den Finger hat auch bald Hand und Arm erhält. Der Trotz in dem Geſichte des Schlachtenlenkers iſt allzu ernſthaft, um nicht halb erzwungen zu ſein. Er wird bald dem holden Zauber der Unwiderſtehlichen weichen müſſen. So wenigſtens ſcheint Amor, der Schalk, zu denken; denn ſchon hebt er zur Seite der göttlichen Mutter ſtehend die Fackel empor.

---

*) Torſo I, S. 407 ff.

**) Vgl. Müller-Wieſeler II, 27, 290.

Wir haben aber mit dieſer Schilderung bereits dem folgenden Abſchnitte vorgegriffen, in welchem wir jetzt eine Ueberſchau halten wollen über diejenigen erhaltenen Bildwerke, welche uns von der Kunſt der Reſtaurationsperiode einen Begriff geben können.

VII.

ERHALTENE KUNSTWERKE

DER

RESTAURATIONSPERIODE.

(196 — 30 VOR CHRISTO.)

Erhaltene Kunſtwerke der Reſtaurationsperiode.

Aus der ganzen Zeit, welche dem Wiederaufleben der griechiſchen Bildkunſt in Rom vorhergeht, hatten wir nur ſehr wenige erhaltene Kunſtwerke zu verzeichnen, die den erſten beiden Jahrhunderten der römiſchen Republik (510 — 310 vor Chr.) mit Sicherheit zuzuſchreiben ſind. Noch ſchlimmer ſieht es aus mit den Reſten römiſcher Bildkunſt aus den nachfolgenden anderthalb Jahrhunderten. Denn obſchon im Verlaufe dieſer Zeit die Bildkunſt in Rom für die Bedürfniſſe des Cultus wie der hiſtoriſchen Monumente fortwährend geübt wurde und das Kunſtleben in Rom in den letzten funfzig Jahren dieſer Periode fortwährend im Steigen begriffen war, ſo können wir doch unter allen erhaltenen Denkmälern nur zwei nennen, welche ihr ihrem Urſprunge nach angehören. Das eine ſind die ſchon im erſten Bande beſprochenen Köpfe und Büſten des älteren Scipio Africanus, das andere iſt der berühmte

Sarkophag des Scipionengrabes,

welcher bis vor etwa achtzig Jahren noch die Gebeine des L. Cornelius Scipio Barbatus, des Urgrofsvaters von dem grofsen Befieger Hannibal's, umfchlofs*). Er ift aus grauem römifchem Peperino gearbeitet, das ehrwürdigfte Denkmal altrömifcher Bildkunft aus der Mitte des fünften Jahrhunderts der Stadt, ein halbes Jahrhundert vor dem erften punifchen Kriege. Ein dorifch-jonifches Hauptgefims mit Zahnfchnitten, Triglyphen und Rofetten in den Metopen krönt die gewaltige, neun Fufs lange und fünfthalb Fufs hohe Steinkifte, welche weniger einem Sarge als einem fchön verzierten Bafamente gleicht. Griechifcher Kunftfinn hat in den Verzierungen bereits veredelnd eingewirkt. Der mit einem Rundftabe verzierte Deckel endet nach beiden Seiten in jonifche Voluten, welche aus einer Blätterfcheide hervorgehen. In altlateinifchen Verfen vollen Klanges nennt eine Infchrift die Würden und Verdienfte diefes Mitgliedes eines der berühmteften Römergefchlechter. Sie lautet:

»Cornelius Lucius Scipio Barbatus,
Des Vaters Gnävus Sohn, ein Mann von Kraft und Weisheit,
Deff' Wohlgeftalt war seiner Jugend angemeffen,
Der Conful, Cenfor war bei Euch wie auch Aedilis,
Taurafia, Cifaura, Samnium bezwang er,
Nimmt ganz Lucanien ein und führet weg die Geifseln.«

Eine in demfelben Grabe gefundene Büfte aus demfelben Steine, deren hohes Alter durch das fchlichte Material bezeugt wird, hielt man früher für das Bild des Dichters Ennius, das bekanntlich in dem Erbbegräbniffe der Scipionen aufgeftellt war. Beide, der unfcheinbare Sarg wie das befcheidene Grabgewölbe der Scipionen, zeichnen fehr gut den einfachen Charakter jener altrepublicanifchen Zeiten und bilden einen

*) Ein Jahr in Italien III, S. 109. Gef. W. XIII.

ſchneidenden Contraſt zu der koloſſalen Pracht, welche etwa zwei Jahrhunderte ſpäter das noch jetzt erhaltene Grabmal der Cäcilia Metella emporthürmte, und zu der ausgeſuchten Kunſt, welche den koloſſalen Marmorſarkophag bildete, der die Aſche der Tochter des Metellus Creticus, der Gattin des Triumvirn Craſſus, umſchloſs *). Dieſe Denkmäler muſs man vergleichend betrachten, um eine klare Vorſtellung zu gewinnen von der Kluft, welche die Kunſt des altrepublicaniſchen Roms von der Periode der griechiſch-italiſchen Kunſtreſtauration ſcheidet.

Es iſt nicht unmöglich, daſs wir von dem Manne, an deſſen Namen ſich die groſse, äſthetiſche Revolution im römiſchen Leben knüpft, welche jene Wiedererneuerung der helleniſchen Bildkunſt in Italien vorbereitete, nämlich von Marcus Marcellus noch das gleichzeitige Bildniſs in einer marmornen Portraitſtatue des Capitols beſitzen, welche den groſsen Kriegshelden in der friedlichen Toga als Redner in der Wahlverſammlung darſtellt. Wir beſäſsen damit zugleich der Behandlung nach ein Orginalwerk der Kunſt jener Zeit, das den groſsartigen Charakter des Mannes in würdigſter Weiſe ausgeprägt zeigt.

Unter den erhaltenen Werken aus der Periode der Reſtauration der griechiſchen Bildkunſt, von denen wir die Schilderung einiger der vorzüglichſten, wie des Torſo, der Venus von Medici, der Venus Genitrix und des farneſiſchen Hercules bereits früher vorweggenommen haben, ſteht billig obenan die berühmte, ſogenannte

*) Vergl. Ein Jahr in Italien III, S. 314. Der Marmorſarkophag ſteht im Hofe des Palaſtes Farneſe in Rom. Ueber das Grabmal der Cäcilia Metella ſiehe Ein Jahr in Italien III, S. 111. Geſ. W. XIII.

Gruppe der Elektra und des Oreſtes in Villa Ludoviſi*),

von Menelaus, dem ſchon oben erwähnten Künſtler aus der Schule des groſsen Paſiteles. Dem tiefſinnigen Geiſte Winckelmann's war es vorbehalten, dieſe verſchieden erklärte Gruppe richtiger, als ſeine Vorgänger, zu deuten. Vor ihm, als der patriotiſche Eifer der römiſchen Antiquare in allen alten Kunſtdenkmälern die Darſtellung römiſcher Perſonen und Begebenheiten fand, war ſie unter dem Namen des Papirius und ſeiner Mutter bekannt. Ein anderer Deutungsverſuch, der hier Phädra und Hippolytus aus der Euripideiſchen Tragödie dargeſtellt ſah, ſcheint mir gegen den Geiſt der griechiſchen Kunſt zu verſtoſsen, welche Liebesſcenen auſser dem Kreiſe der Satyrn und Faunen ſelten, ſchwerlich aber in einer plaſtiſchen Gruppe die ruchloſe Leidenſchaft einer Phädra zu dem Sohne des Gatten darzuſtellen ſich erlaubt hat; wie denn überhaupt Familienſcenen, wenn ſie nicht auf Grabdenkmälern ſymboliſche Bedeutung hatten, keinen Gegenſtand der alten Kunſt bildeten. Noch andere dachten an Penelope, die den Telemach entläſst**).

Der Künſtler hat nach Winckelmann hier die rührende Scene aus dem erſten Acte der Sophokleiſchen Elektra dargeſtellt, in welcher die Schweſter den aus der Fremde zur Rächung des Vaters heimkehrenden Bruder wiedererkennt.

»Halten dich wirklich dieſe Hände?«

ruft Elektra dort aus, indem ſie die Hand des geliebten Bruders erfaſst, der dem noch halb ungläubigen, in ſich zuſam-

*) Overbeck Fig. 118. Lübke Fig. 158.

**) Vgl. Overbeck II, S. 345, wo alle Erklärungsverſuche erwähnt ſind. Overbeck und Lübke S. 270 entſcheiden ſich für Jahn's Erklärung: Merope ihren Sohn Aipytos wiedererkennend, auch nach einer Euripideiſchen Tragödie. S. auch Kekulé die Gruppe des Künſtlers Menelaos. Vielleicht iſt es am Einfachſten an eine der zahlreichen Abſchiedsſcenen auf einem Grabmal zu denken.

menſchauernden Entzücken in dieſer Frage der Schweſter mit den ſo überaus ſchönen Worten erwidert:

»Wie du mich ewig halten magſt!«

Dieſen Moment, dieſe Umarmung von Bruder und Schweſter nach langer Trennung, mit der Perſpective ſchrecklicher Thaten, die geſchehen ſind und noch geſchehen ſollen, ſehe ich hier von dem Künſtler vor uns in Marmor verſinnlicht. Die Geſtalt der Elektra iſt faſt koloſſal*) und ihre kraftvolle, mächtige Bildung veranſchaulicht vortrefflich die Heldenjungfrau der Sophokleiſchen Tragödie. In Haltung und Blick, in der ſchwermüthigen Freundlichkeit des Angeſichtes, in der Lage des Armes auf Arm und Schulter des Bruders, ſpricht ſich das ſinnende, ſuchende, liebevolle Wiedererkennen höchſt beredtſam aus. Das Matronenhafte in den jugendlichen Geſichtszügen zeigt uns die ältere Schweſter, die ſchon rettend und ſchirmend Mutterſtelle vertreten hat bei der hülfloſen Jugend des Bruders, den ihre Entſchloſſenheit einſt den Mördern ſeines Vaters entzogen. Die reiche, faltenſchwere Gewandung und die hohen Sohlen der Fuſsbekleidung hat man auf das Coſtüm der tragiſchen Bühne gedeutet und ſo die Gröſse der Elektra, als der erſten Heldenrolle in der nach ihr benannten Tragödie, neben dem Bruder erklärt, der im Verhältniſſe zu ihr faſt knabenhaft erſcheint. Wir würden in dieſem Gröſseverhältniſſe wieder dem Grundſatz der alten Bildkunſt begegnen, der den Künſtler in der Gruppe das Bedeutende und Vorwiegende durch ſolche Behandlung augenfällig hervorheben lieſs. Das kurzgeſchorene Haar der Elektra iſt eine Andeutung der Trauer und Erniedrigung, unter deren Drucke ſie lebte in dem mordbefleckten und geſchändeten Vaterhauſe. Auch dem Oreſtes fehlen die langen Locken der griechiſchen Jugend; er hat ſie eben zuvor auf des Vaters Grabe geopfert. »Seine Augen ſind,«

*) Sie iſt über ſechs Fuſs hoch. Der Jüngling reicht ihr nur bis zur Mitte des Halſes, obgleich er lebensgroſs iſt (5′ 6″).

wie Winckelmann ſagt, »gleichſam voll von Thränen und die Lider ſcheinen angeſchwollen vom Weinen, ſo wie in der Elektra, in deren Zügen aber zugleich die Freude ſich miſcht mit den Thränen und die Liebe mit dem Kummer.«

Hier haben wir nun ein Werk aus der letzten Zeit der alten Bildkunſt, ein Werk, das nicht früher als in Cäſar's Tagen geſchaffen ſein kann; aber wir dürfen die höchſte Meinung hegen von dem Künſtler, deſſen Namen uns die kurze Steinſchrift nennt, und von dem Geiſte der Schule, aus der ein ſolcher Meiſter und ein ſolches Werk hervorgegangen ſind. Die künſtleriſchen Verdienſte des letzteren ſind von hoher Vortrefflichkeit, die Formen von edler Auffaſſung verrathen das ſorgfältigſte Studium der Natur und die gründlichſte Sicherheit der Modellirung; die Haltung iſt würdevoll, dem Gegenſtande angemeſſen, das Ganze von einem Hauche ſanftmenſchlicher Rührung umfloſſen. Die Ausführung iſt frei von jeder Nachläſſigkeit und überall von einem Gleichmaaſse der Vollendung, die in keiner Weiſe das Streben nach effectvoller Bravour im Einzelnen aufzeigt *).

Dies Werk gehört, wenn die gegebene Erklärung die richtige iſt, zu der Claſſe derjenigen alten Sculpturwerke, welche theatraliſche Scenen aus den berühmten dramatiſchen Dichtern darſtellten. Und in der That iſt die dramatiſche Dichtung, ſind Drama und Theater nächſt der epiſchen Dichtung die ergiebigſte Quelle der griechiſchen Kunſt geweſen. Der geniale Feuerbach hat gezeigt, daſs eine Wechſelwirkung ſtattfand zwiſchen Drama und Plaſtik des Alterthumes und daſs in der letzteren ſelbſt gar vieles Einzelne

*) Späterer Zuſatz. Als ich (1867) das Werk wieder ſah, fand ich in beiden Geſtalten etwas Portraitartiges. So das Grübchen im Kinne der Frau, noch mehr die ganze Geſtalt des Jünglings. Seine Körperbildung iſt keineswegs ideal zu nennen, ſie iſt vielmehr für ſeine Gröſse etwas ſchwerfällig und gedrungen, erinnernd an die gleich zu beſprechende Muſterfigur der Schule. Namentlich erſcheinen Bruſt und Rücken etwas ſchwer gegen die Beine und die rechte Schulter und der rechte Arm nicht genügend belebt.

auf die Bühne zurückweiſt. Dahin gehören die künſtlich gelegten Gewandfalten und die eben ſo künſtlich gedrehten Haarflechten der Götterbilder alten Stiles, die Kreuzbänder über der Bruſt zum Halten der Flügel an den Statuen mancher Götter, die erſt durch die Bühne zu geflügelten wurden; jener mit dem Namen Onkos bezeichnete Haarwulſt am Vorderhaupte Jupiter's und anderer Götter, der von der griechiſchen Theatermaske entlehnt iſt, und endlich die zahlloſen Masken ſelbſt, welche als architektoniſcher Schmuck, als Arabeske, als Symbol auf Sarkophagen, als Spielwerk von Amorinen, Kindern und Genien, in den verſchiedenſten Zuſammenſtellungen und in reichſter Mannigfaltigkeit des Ausdruckes vorkommen, der uns bald die Erhabenheit der tragiſchen Idealcharaktere, bald den übermüthigen Humor der alten Komödie, bald den heiteren Scherz des Satyrdramas im Bilde vorführt. Unter den alten Vaſengemälden und auf den Reliefbildwerken antiker Sarkophage ſind maleriſche und plaſtiſche Nachbildungen theatraliſch-dramatiſcher Scenen aus berühmten Dichtungen ein beliebter Gegenſtand. Wir beſitzen noch in einem archaiſchen Marmorrelief*) die Darſtellung des Oreſt'ſchen Muttermordes nach Aeſchylus, auf zwei anderen ſieht man Scenen aus dem Sophokleiſchen Oepidus auf Kolonos und auch unter den ausgegrabenen Wandgemälden der verſchütteten Städte fehlt es nicht an ähnlichen Süjets aus Sophokleiſchen und Euripideiſchen Tragödien. Welcker's »Alte Denkmäler« zeigen uns mehrere Sarkophagreliefs mit gleichen Darſtellungen; andere gleichfalls dem Kreiſe der griechiſchen Tragödie entlehnte Reliefſcenen, unter denen die auf die Schickſale und Gräuelthaten der Medea bezüglichen am bekannteſten ſind, kann man in den Kupferwerken von Visconti, Millin und Anderen abgebildet finden. Aber auch in freiſtehenden Statuen und Statuengruppen fanden die Idealgeſtalten und mächtig er-

*) Overbeck Fig. 25.

greifenden Scenen der antiken Tragödie ihre plaſtiſche Darſtellung. Der groſse Bildhauer Pythagoras von Rhegium, der den verlaſſenen, ſchmerzdurchwühlten Philoktet und den Wechſelmord der Brüder Eteokles und Polyneikes gebildet hatte, war ein Zeitgenoſſe des Aeſchylus; und wie vielleicht die zuvor geſchilderte Gruppe des Menelaus, ſo verdanken auch der Laokoon und die Gruppe der Niobiden ihr Daſein dem Geiſte und der theatraliſchen Darſtellung Sophokleiſcher Dichtungen. Ja wir werden weiterhin ſehen, daſs vielleicht ſelbſt das höchſte Meiſterwerk der ſpäten Nachblüthe griechiſcher Bildkunſt, der Vaticaniſche Apollo, mit ſeiner Grundidee in demſelben Gebiete der tragiſchen Dichtung wurzelt.

Das zweite Kunſtwerk eines bekannten Meiſters dieſer Periode iſt eine bereits früher erwähnte Statue,

der Athlet des Stephanus

in Villa Albani*),

welchen Hirt als einen Adonis, Brunn als eine Art akademiſcher Muſterfigur der Schule des Paſiteles, im Sinne des Polykletiſchen Kanons bezeichnete, während man neuerdings in derſelben nur eine genaue Copie einer archaiſchen Statue, — aus welcher Schule läſst ſich noch nicht genau beſtimmen — erkennen will. Wir haben die Bedeutung dieſes Werkes für die Charakteriſtik der Kunſtrichtung und Schule, welcher der Künſtler, den die Inſchrift nennt, angehörte, bereits früher entwickelt. Wir fügen hier noch hinzu, daſs dieſe Statue intereſſant iſt, als das früheſte, datirbare Beiſpiel einer Reproduction alterthümlicher Formen und daſs ſie ſich in der Zeit des Paſiteles und Stephanus und ſpäter einer groſsen Beliebtheit erfreute, da wir ſie in zum Theil beſſerer Wiederholung öfters finden, beſonders in einem bronzenen Apollo aus Pompeji

*) Overbeck Fig. 116a.

und in der auf Oreſt und Elektra gedeuteten, ſchönen Gruppe in Neapel *).

Von Meiſter Stephanus ſtand unter den Monumenten des Aſinius Pollio, der ein ganz beſonderer Freund dieſer Kunſtſchule geweſen zu ſein ſcheint, ein anderes gefeiertes Werk, »die Appiaden«, nach Winckelmann's Erklärung, welcher der ſchlechteren Lesart »Hippiaden« folgte, Amazonen zu Roſs, in Wirklichkeit aber Quellnymphen oder Brunnenfiguren.

Bedenken wir den Fleiſs, welchen Paſiteles, aus deſſen Schule die Künſtler dieſer Werke hervorgegangen waren, auf Thierbildungen verwendete, ſo wird es nicht zu gewagt erſcheinen, in dem berühmten Marmorrelief, das unter dem Namen des

Löwen vom Palazzo Barberini

in Rom bekannt iſt, eine Einwirkung des Meiſters zu erkennen. Das Werk, welches jetzt die Treppe des Barberiniſchen Palaſtes ziert, ſtammt von einem römiſchen Grabdenkmale und iſt in einem Hochreliefſtile gearbeitet, wie er der römiſchen Kunſt eigenthümlich iſt, die in ihrem Streben nach Realität auch im Relief ſelbſt bis zu ſtatuariſcher Rundung und Vollſtändigkeit der Figuren vorſchritt. In keiner der zahlreichen Sammlungen Roms und Italiens iſt dieſer König der Thiere ſo ganz »in ſeiner furchtbaren Groſsheit« dargeſtellt zu finden, wie in dieſer herrlichen Koloſſalbildung, welche ſo recht dazu geeignet iſt, dem Winckelmann'ſchen Satze, daſs die Alten ſelbſt die Thiergeſtalt zum Ideale zu erheben verſtanden, durch ein leuchtendes Beiſpiel zu bewahrheiten. Der Eindruck jener Erhabenheit wird verſtärkt durch die kühne, von der Natur mit Bewuſstſein abweichende Behandlung der ſtruppigen Mähne, welche, an die Haarbehand-

*) Overbeck Fig. 116 b. 117.

lung bei der Statue des fterbenden Fechters erinnernd, wie ein aufgeregtes Meer erfcheint, in welchem die Wellen übereinanderfpringen.

Ein anderes Werk, das in diefelbe Periode der Reftauration gehört, ift die berühmte

Mufengruppe des Vatican,

welche nebft dem dazu gehörigen Apollon Mufagetes *), dem Führer diefes Chorreigens der Göttinnen aller höchften geiftigen Thätigkeit, unter den Ruinen einer ehemaligen Villa des Caffius im Jahre 1744 aufgefunden wurde. Schon Visconti hielt fie für Nachbildungen der berühmten Mufen, mit welchen der Rhodier Philiscus den Porticus der Octavia gefchmückt hatte; und die Uebereinftimmung einer anderen im Jahre 1825 auf Monte Calvo in der Sabina entdeckten, jetzt in Villa Borghefe befindlichen Gruppe derfelben Göttinnen beftätigt es, dafs reiche Römer der letzten republicanifchen, wie der Kaiferzeit ihre glänzenden Sommerfitze mit folchen Nachbildungen eines gefeierten Originalwerkes ausftatteten, die allerdings wohl geeignet waren, dem Naturgenuffe eine poetifche Färbung zu verleihen.

Nur fieben von den neun Mufen der Vaticanifchen Gruppe gehören dem genannten Fundorte an, die beiden anderen, Euterpe und Urania, find der Vollftändigkeit wegen hinzugefügt. Auch läfst fich über die urfprüngliche Zufammenftellung nichts mehr beftimmen, als dafs diefelbe wahrfcheinlich das Ganze in drei verfchiedene Gruppen gliederte, deren Mittelpunkte die drei ftehenden, fchreitenden oder tanzenden Geftalten bildeten, während die fitzenden fich paarweife an je eine derfelben anfchloffen. Die Neunzahl des Mufenreigens in der Plaftik ift überhaupt jüngeren Urfprunges, die ältere Auffaffung der Zeit vor und nach Phidias hatte fich

*) S. Torfo. I, S. 362 ff.

auf die Dreizahl beſchränkt oder eine unbeſtimmte Zahl angenommen. Auch gelangten die einzelnen Geſtalten nie zu einer ſo feſt ausgeprägten Beſtimmtheit, daſs nicht neben vielfachen Uebereinſtimmungen auch zahlreiche Abweichungen in den uns erhaltenen Darſtellungen der verſchiedenen Muſeen zu Madrid, Wien, Paris, Stockholm, Berlin, Wörlitz und anderen Orten ſich bemerkbar machten. So erſcheint z. B. Polyhymnia bald ſtehend, den Arm in den Mantel gewickelt, bald in derſelben Gewandhaltung den Ellenbogen auf einen Felſen ſtützend, während eine andere Auffaſſung ſie in derſelben Draperie ſitzend darſtellt. Auch Euterpe mit den Flöten erſcheint bald ſitzend, bald ſtehend, bald ſich auflehnend wie ihre Schweſter, zuweilen auch in tanzender Bewegung.

In dem Vereine der Vaticaniſchen Muſen tritt uns zuerſt Polyhymnia entgegen; das Haupt mit Roſen bekränzt, die Geſtalt in faltenreiche Gewandung gehüllt, ſchreitet ſie ruhig einher, ſie, die verkörperte »Vielſtimmigkeit« des heiligen Chorgeſanges, der den Geſang des chorführenden Muſengottes im Wechſel begleitet. Das Geſicht zeigt den Ausdruck aufmerkſamer Hingebung, mit der ſie dem Spiele Apollo's lauſcht. Kalliope, die Muſe des Heldengeſanges, ſitzt auf einem Felſen, in der Linken die Schreibtafel, der ſie die Lieder von den Thaten der Männer anzuvertrauen im Begriff iſt. Von ihrer Zwillingsſchweſter Klio, der Muſe der Geſchichte, iſt nur der Rumpf antik; es folgen Erato und Terpſichore, die Muſen des Liedes und Tanzes, ſtehend mit der Leier in der Hand; Melpomene*), den Fuſs auf einen Felsblock ſtellend, das Schwert in der Linken, die Herculesmaske in der Rechten. Die Wahl der letzteren iſt bedeutungsvoll. Denn vor allen griechiſchen Heroen iſt dieſer mühebeladene Götterſohn in Thaten und Leiden, in Irrthum und Frevel und zuletzt in ſühnender Verklärung ſeines Schickſals wie kein

*) Müller-Wieſeler II, 59, 747.

anderer geeignet, das Symbol zu ſein eines Protagoniſten, eines erſten Helden der tragiſchen Muſe helleniſcher Dichtung. Thalia*), ihre heitere Schweſter, mit dem Epheukranze auf dem Haupte, mit dem Hirtenſtab ſtatt des Schwertes in der Rechten, die Linke auf das Tambourin geſtützt, iſt kenntlich durch die Satyrmaske, welche neben ihr auf dem Felſenſitze liegt. Urania endlich iſt nur eine ſchlechte Ergänzung der bei der Auffindung der übrigen Statuen bemerkten Lücke. — Am berühmteſten von allen erhaltenen einzelnen Muſenſtatuen iſt die erhabene

Koloſſalſtatue der Melpomene

in der Sammlung des Louvre, ein Werk, das höchſt wahrſcheinlich derſelben Zeit angehörig iſt. Die herrliche Statue ſchmückte einſt den Prachtbau von Pompejus' Theater, unter deſſen Trümmern dieſe koloſſalſte aller erhaltenen Frauenſtatuen der griechiſchen Kunſt hervorgezogen wurde, ein Werk, das uns den würdigſten Begriff geben kann von dem Kunſtverſtande und dem Geiſtesadel der griechiſchen Meiſter, welche das Rom Cäſar's und ſeiner Nachfolger mit ihren Werken ſchmücken durften.

Aus einem einzigen pariſchen Marmorblocke gehauen, ohne Plinthe über zwölf Fuſs hoch, wird der Eindruck ſolcher Koloſſalität noch erhöht durch die lang fluthenden Falten des Gewandes und den breiten hochſitzenden Gürtel, welcher ihren Leib dicht unter der Bruſt umgiebt. Die Reſtaurationen ſind gering und beſchränken ſich auf Naſe, rechte Hand und Vorderarm.

Wenn die im ächten Sinne des Wortes ſittlich reinigende und zugleich geiſtig fördernde Wirkung, welche ein Kunſtwerk auf den Beſchauer übt, überall aufs Höchſte anzuſchla-

*) Müller-Wieſeler II, 58, 743.

gen iſt, ſo darf eine ſolche Wirkung wohl mit Recht von dieſem vortrefflichen Werke gerühmt werden, das uns wie mit einem Zauberſchlage die ganze Erhabenheit der tragiſchen Dichtung eines Aeſchylus und Sophokles verkörpert vor die Sinne ſtellt. Das lange Schleppgewand des antiken Theaters iſt dicht unter der Bruſt gegürtet, die Aermel eng anliegend bis zu den Handgelenken, während das Gewand ſelbſt in langen, geraden, gewaltigen Faltenmaſſen zu den Füſsen niederſinkt. Indem er das eine Ende deſſelben aufnahm und es an den Gürtel befeſtigte, gelang es dem geſchickten Künſtler, den Eindruck des Langhinabflieſsenden der Draperie noch bedeutend zu verſtärken. Die Simplicität der Stellung und des Gewandes, der Adel der Haltung, die majeſtätiſche Grazie des leiſe geneigten Hauptes, in deſſen Geſichtszügen ein milder Ernſt vorherrſcht, werden kaum von irgend einem ähnlichen Werke antiker Bildkunſt übertroffen. Und wie wundervoll hat es der Künſtler, der uns die erhabenſte, dichteriſche Schöpfung des Menſchengeiſtes in marmorner Geſtaltung vor die Sinne führte, verſtanden, die Koloſſalität dieſer erhabenen Erſcheinung durch die leidenſchaftloſe Ruhe ihrer Haltung zu erhöhen und ihre Strenge zugleich zu mildern durch den Zauber der Anmuth, welcher die edlen Züge der ernſteſten aller Göttinnen umſchwebt! Ich weiſs mich keines Anblickes zu erinnern, der dem Beſchauer die ganze Erhabenheit der Tragödie und zugleich den Zauber ihrer eigenthümlichen Schönheit ſo eindringlich und allſeitig zum Bewuſstſein zu bringen geeignet wäre. Hier wie kaum anderswo ſehen wir von einem Meiſter alter Bildkunſt den Beweis geführt, daſs die Koloſſalität der Verhältniſſe, ſo ſehr ſie auch die Verbindung der Anmuth und Lieblichkeit mit der Majeſtät des Eindruckes erſchwert, doch eine ſolche Vereinigung nicht unmöglich macht. Die kunſtvolle Scheidung der welligen Haarmaſſen giebt denſelben, ohne die Groſsartigkeit des Geſammteindruckes irgend zu vermindern, eine überaus anmuthige Leichtigkeit. Wenn

wir Visconti's Geſtändniſs leſen, daſs er nach der ſanften Milde des Geſichtsausdruckes anfangs geneigt war, ſie für die Muſe des Liebesgeſanges, für eine Erato zu halten, ſo verſtehen wir die Alten, wenn ſie von der Süſsigkeit der tragiſchen Muſe ihres Sophokles reden. Dabei gewährt dieſes herrliche Kunſtwerk trotz oder vielleicht gerade wegen der Einfachheit der Action und Haltung dem Beſchauer von jeder Seite einen vollſtändigen, höchſt erfreulichen Linienumriſs, ein harmoniſches Zuſammenſtimmen von höchſter Mannigfaltigkeit und Eleganz, während die meiſten neueren Statuen nur ſelten eine Anſchauung von mehreren Geſichtspunkten aus vertragen. Aber gerade dies harmoniſche Zuſammenſtimmen, dies ſchöne Gleichgewicht der Entſprechung — *la bella sagoma del tutto insieme*, wie es Visconti mit dem techniſchen Ausdrucke der Künſtler ſeines Landes nennt — war bei den alten Meiſtern durch Studium und Fleiſs zu höchſter Vollendung ausgebildet, während daſſelbe auch bei den beſten neueren Werken nach Visconti's Urtheile entweder ganz fehlt, oder doch, im Vergleich zu den Alten, ſelbſt hinter manchen mittelmäſsigen Arbeiten derſelben zurückſteht. Und wenn wir die Nachrichten der Alten über Paſiteles, den Zeitgenoſſen des Pompejus, deſſen Prachtbau unſere Statue ſchmücken half, richtig verſtehen, ſo war es gerade dieſe Eigenthümlichkeit, welche die Kenner an Werken ſeiner Schule auszeichnend bewunderten.

Durch eine Inſchrift wird uns ferner noch eine andere Statue als das Werk eines Künſtlers der gedachten Zeit in Italien bezeichnet. Es iſt der ſogenannte

Sextus Pompejus des Louvre,

gefunden bei Monte Porzio in der Nähe des alten Tusculum. Auf der Rückſeite des Panzers, welcher der Marmorſtatue als Stütze dient, lieſt man den Namen des Künſtlers, Ophelion. Er war der Sohn eines berühmten Malers und mag mit

anderen Kunſtgenoſſen aus ſeiner Heimath Rhodus durch die groſsen Kunſtbeſtellungen des Metellus und anderer römiſchen Groſsen nach Rom gezogen worden ſein. Die Statue iſt von pariſchem Marmor, überlebengroſs in heroiſcher Nacktheit gehalten, wie der Pompejus in Palazzo Spada, die Portraitähnlichkeit freilich nicht ganz ſicher, da das Geſicht ſchon im Alterthume Reſtaurationen erfahren hat. Dennoch macht es die Vergleichung von Münzen wahrſcheinlich, daſs wir hier von der Hand eines gleichzeitigen Meiſters das Portraitbild jenes würdig-edlen Sohnes ſeines eben ſo groſsen, als unglücklichen Vaters beſitzen, mit dem er hohen Kriegsruhm wie das tragiſche Ende durch Mörderhand theilte.

Ebenfalls hierher möchte ich zählen den

Satyr des Apollonius,

früher in der Egremont'ſchen Sammlung, jetzt im Beſitze des Lord Leconfield zu Petworth-Houſe, ein Werk von vorzüglicher Schönheit. »Die Umriſſe des Körpers haben etwas ungemein Leichtes, Flieſsendes und Edles und den Satyr erkennt man faſt nur an dem thieriſchen Schweife. Die ſchönen Beine ſind glücklicherweiſe faſt ganz erhalten.« — Ob der in der Villa Hadrian's gefundene Apollo eines gleichnamigen Künſtlers, jetzt in der Sammlung Despuig auf Majorca, von demſelben Meiſter ſei, dem wir bekanntlich auch den Herculestorſo verdanken, iſt fraglich, jedenfalls gehört er zu den obenerwähnten, mit der Statue des Stephanus verwandten Werken. Bei einer Bronzebüſte mit dem Namen Apollonius, in Herculaneum gefunden, jetzt in Neapel, wiederholt ſich derſelbe Zweifel. Der fein ausgeführte Kopf zeigt den Typus derjenigen, welche man ſich gewöhnt hat, auf den Doryphoros des Polyklet zurückzuführen. Könnten wir alle dieſe Werke ſicher einem und demſelben Künſtler zuſchreiben, ſo würden wir ihn, was für dieſe Reſtaurationszeit

ſehr wohl paſſen würde, in den verſchiedenſten Stilgattungen arbeiten ſehen. Von dem Germanicus des Kleomenes iſt bereits im erſten Bande (S. 602) geſprochen.

Als unzweifelhaftes Werk dieſer Epoche laſſen wir die

Karyatide der Villa Albani

folgen. Die Künſtlernamen Kriton und Nikolaos aus Athen, welche die Inſchrift nennt, bezeichnen eben nur, modern zu reden, die Firma der Bildhauerwerkſtätte, aus welcher dieſe überlebensgroſse, in das Gebiet der architektoniſchen Sculptur gehörende Statue wahrſcheinlich mit unzähligen anderen hervorgegangen iſt. Sie wurde an der mit Landhäufern und Prachtgräbern eingefaſsten alten Appiſchen Straſse jenſeits des Denkmales der Cäcilia Metella gefunden und diente wohl daſelbſt in alter Zeit als Schmuck einer Villa oder eines groſsen Denkmalbaues. Die römiſche Kunſtſage erfand Namen und Fabel für dieſe gebälktragenden weiblichen Figuren, denen wir bereits in den Karyatiden am Erechtheion auf der Akropolis begegneten *). Aber ſchon Leſſing hat nachgewieſen, daſs jene Sage von dem Schimpfe, welchen die alte Kunſt mit dieſer Darſtellung und Benennung den Jungfrauen der vaterlandsverrätheriſchen Stadt Karyä angeblich habe anthun wollen, auf einer Erfindung beruht und daſs wir uns eben beſcheiden müſſen, den Namen der Karyatiden nicht weiter erklären zu können. Es war eben nur der feine Sinn der griechiſchen Künſtler, welche in der zierlich kräftigen Geſtalt der helleniſchen Jungfrau mit einer Laſt auf dem Haupte das Motiv fand für die architektoniſche Statue, in welcher die Sculptur die ſchlanke Trägerin Säule reizend zur Perſon belebte. Die Vorbilder ſolcher Jungfrauengeſtalten ſind die ſchon erwähnten, im grandioſeſten Stile ausgeführten Karyatiden des Erechtheion. Die

*) Torſo I, S. 323.

herrlich disponirte Draperie beſteht aus einem ſehr langen, vom Gürtel nur wenig aufgeſchürzten Untergewande und aus einem Peplos, deſſen hintere Partie auf dem Rücken weite, maleriſche Falten bildet. Die gröſsere Fülle des Haupthaares fluthet in zwei Strömen hinter dem Halſe nieder, während der Reſt in zierlichen Flechten vorn über die Schultern fällt. Taille und Formen der Geſtalten ſind wie die kräftige Breite der Schultern ganz dem Geſchäfte entſprechend, für das der Künſtler ſie bildete, und die reiche Gewandung vollendet den Eindruck des Mächtigen, Kraftſtrotzenden, Tüchtigen, welcher der architektoniſchen Beſtimmung charaktervoll entſpricht. An dieſe Vorbilder hat ſich der Künſtler Diogenes von Athen gehalten, welcher die berühmte von Thorwaldſen reſtaurirte Karyatide des Vatican im Braccio nuovo vielleicht für das Pantheon des Agrippa geſchaffen hat, die man anfangs ſogar für eine der atheniſchen Koren hielt, obſchon ſie denſelben an Schönheit nicht gleichkommt. Ein kühner Zug des Bildners iſt es, daſs er ſich nicht geſcheut hat, dem Eindrucke des vorn hinabflieſsenden, grandioſen Faltengewandes zu Liebe, tief in das Fleiſch des rechten Beines hineinzuarbeiten und daſs doch dieſer Fehler gegen die Natur, auch wenn man ihn mathematiſch erkannt hat, die Wirkung nicht beeinträchtigt *). Die Karyatiden aus der Werkſtatt des Kriton und Nikolaos ſtehen aber auch der letzteren noch bedeutend nach. In den Köpfen bemerkte Winckelmann »eine gewiſſe kleinliche Süſsigkeit« und einen Mangel bedeutender und nachdrücklicher Formengebung. Auch Gewandung und Geſtalt zeigen nicht mehr den reinen Adel der alten Muſter. Doch muſs man bedenken, daſs wir hier eben nur Werke architektoniſcher Decorativplaſtik vor uns haben, die ſchwerlich von Meiſterhänden ausgeführt wurden. Ob die über Bruſt und Schultern querüber geworfene, unterhalb feſtgegürtete Nebris

*) S. Ein Jahr in Italien III, S. 198.

(das Rehfell), welches ſonſt die Bacchantinnen tragen, irgend einen ſymboliſchen Charakter hat, weiſs ich nicht zu ſagen. Der Korb, deſſen äuſserer Blumenſchmuck den Inhalt andeutet, ruht auf einem aus Tüchern oder Binden gewundenen Kranze, der von dem Bildner der noch heute üblichen Gewohnheit, den Druck der Laſt durch ſolche Unterlage zu mildern, entnommen iſt. Uebrigens iſt die Statue bis auf die ergänzten Arme trefflich erhalten.

Nach Stil und Behandlung ſetzte Visconti in die Mitte des letzten Jahrhundertes der römiſchen Republik auch die berühmte Koloſſalſtatue der

Juno Lanuvina*)

in der Rotonda des Vatican, gegen zehn Fuſs hoch. Sie führt ihren Namen von der Stadt Lanuvium, dem heutigen Città Lavigna, auf dem ſüdlichen Ausläufer der Albaner Höhen, wo noch jetzt die erhaltenen Subſtructionen des Junotempels Kunde geben von dem in dieſer Stadt uralt berühmten Culte der Juno Sospita, der göttlichen »Helferin«. Sie ſteht vor uns, wie ſie Cicero ſchildert: gewaffnet, den Speer in der Rechten, am linken Arme den kleinen Schild, bekleidet mit dem Ziegenfell, das helmartig über den Kopf gezogen, auf der Bruſt mit den Fuſsenden zuſammengeknüpft und an den Hüften durch den Gürtel befeſtigt iſt. Speer, Schild und die auch von Cicero erwähnten alttusciſchen Schnabelſchuhe an den Füſsen ſind neuere Ergänzung. Es iſt eine alte Sabinergottheit, doch nicht ungriechiſchen Urſprunges; denn auch in Griechenland ward Juno häufig bewaffnet dargeſtellt. Der Stil der Vaticaniſchen Statue zeigt das Beſtreben des Künſtlers, die altgeheiligte Geſtaltung des römiſchen Cultbildes mit griechiſcher Eleganz zu ſchmücken. Die Dispoſition des Ziegenfellpanzers und

*) Müller-Wieſeler II, 5, 63a.

der Tunica, die Affectirtheit der Falten ſollten an den alten tuscaniſchen Stil erinnern; die Lieblichkeit der Geſichtszüge, die Weichheit der Ausführung, die *morbidezza*, wie es Visconti nennt, deuten auf eine Zeit, wo die Sculptur es bereits zur höchſten Eleganz gebracht hatte. Neuere Kunſtforſcher rücken die Zeit ſogar hinab bis auf Kaiſer Antoninus Pius, der, aus Lanuvium gebürtig, das verfallene Heiligthum der Juno Lanuvina auf dem Palatin mit groſser Pracht wiederherſtellte.

VIII.

DIE RÖMISCHE KAISERZEIT

VON

AUGUSTUS BIS HADRIAN.

Von Auguſtus bis Trajan.

Cäſar hatte die römiſche Republik in eine Monarchie umgeſchaffen. Der endliche Sieg des Auguſtus über ſeine beiden Mitbewerber um die Weltherrſchaft befeſtigte Cäſar's Schöpfung durch die Erblichkeit des Kaiſerthumes.

Dieſe in politiſcher Hinſicht ſo ungeheuer wichtige und folgenreiche Veränderung hatte keinen erheblichen Einfluſs auf den Betrieb der bildenden Kunſt bei den Römern, welcher in dem ganzen erſten Jahrhunderte des neugegründeten römiſchen Kaiſerthumes weſentlich derſelbe blieb, wie er ſich zu Anfange des letzten Jahrhundertes der Republik, in Folge jener groſsen Reſtauration der griechiſchen Bildkunſt im Laufe des zweiten vorchriſtlichen Jahrhundertes geſtaltet hatte. Die bildende Kunſt unter den erſten Kaiſern von Auguſtus bis Trajan war nur eine Fortſetzung derjenigen griechiſchen Kunſtrichtung, welche ſeit jener Epoche in Rom und Italien heimiſch geworden war.

Dieſe Kunſtrichtung war aber keine andere, als die von Lyſippus begründete und von den ſpäteren griechiſchen Kunſtſchulen zu Pergamus, Rhodus, Epheſus unter Einwirkung des damaligen Weltzuſtandes weiter ausgebildete Hinwendung der plaſtiſchen Kunſt auf die Realität und das

Hiſtoriſche. Dieſe Richtung in der Plaſtik zu ihrer Vollendung gebracht und bis in ihre letzten Conſequenzen entwickelt zu haben, iſt weniger das Verdienſt der Römer, als vielmehr die Folge ihres eigenthümlichen Charakters und ſeiner Einwirkung auf die in Rom heimiſch gewordene griechiſche Kunſt. Denn die Geſchichte der ſogenannten römiſchen Kunſt iſt eigentlich nur eine Geſchichte der griechiſchen Kunſt bei den Römern, keine eigene römiſche Kunſtgeſchichte. Geſchichte iſt Entwickelung. Eine organiſche Entwickelung der Kunſt hat aber bei den Römern nicht ſtattgefunden. Als ſie mit der Begründung ihrer politiſchen Obmacht fertig waren, überkamen ſie mit der ganzen von den Hellenen erarbeiteten Bildung in Wiſſenſchaft und Poeſie auch die Kunſt als ein bereits Fertiges, Abgeſchloſſenes, Vollendetes, das ſeinen Gipfelpunkt ſchon weit hinter ſich hatte. Man kann ſagen: die Römer haben die Kunſt erobert wie ſie Länder und Provinzen eroberten und ſich dienſtbar machten. Erſt raubten ſie die Kunſtwerke und zum Theil auch die Künſtler, dann lernten ſie die erſteren ſchätzen und die zweiten benutzen. Die dritte Stufe, das Nachbilden, erreichten ſie nur in einigen ſeltenen Ausnahmen, am meiſten noch in der Malerei; denn nationalrömiſche Plaſtiker erſcheinen als ſeltene, unvollſtändig bezeugte und jedenfalls wenig bedeutende Ausnahmen.

Beſäſsen wir irgend hinlängliche Nachrichten über die zahlreichen griechiſchen Künſtler, welche für das römiſche Kunſtbedürfniſs im Laufe der drei Jahrhunderte vom Anfange der Reſtaurationsperiode an bis zum Ausgange der Hadrianiſchen Zeit gearbeitet haben, ſo würde uns wenigſtens ein Anhaltspunkt gegeben ſein für eine geſchichtliche Darſtellung des Kunſtlebens dieſer Zeit. Allein dieſe Nachrichten fehlen uns ſo gut wie gänzlich. Kaum daſs von all den trefflichen Meiſtern, deren zahlloſe Kunſtgebilde das Rom und Italien der Kaiſer erfüllten, hier und da eine Inſchrift oder eine zufällige Notiz bei einem alten Schriftſteller einen vereinzelten Namen erhalten hat. Und doch ſind es die Künſt-

ler gerade dieſer Zeit, deren Meiſsel wir die ungeheure Mehrzahl aller uns noch erhaltenen Antiken und unter dieſen manche der berühmteſten Bildwerke verdanken. Für den Kaiſer Auguſtus arbeiteten unzählige Künſtler, als er das von ihm erbaute Forum mit den Statuen aller Triumphatoren der römiſchen Geſchichte ſchmücken lieſs; aber nicht von einem derſelben iſt uns auch nur der Name überliefert. Denn die Schriften, welche ſich mit dieſen Gegenſtänden beſchäftigten, ſind ſpurlos verloren, unter ihnen auch die ſogenannten *acta diurna*, die Tageszeitung der Weltſtadt, welche, wie wir aus Tacitus wiſſen, auch von den groſsen Kunſtunternehmungen ausführliche Kunde gab. Der groſse Geſchichtsſchreiber fand es nach ſeinem eigenen Geſtändniſſe »unter der hiſtoriſchen Würde des römiſchen Volkes, in ſeinen Geſchichtsbüchern ſolcher Dinge Erwähnung zu thun«, und doch möchten wir ihm gern einen guten Theil der eintönigen Greuelgeſchichten aus dem Leben der halbwahnſinnigen Kaiſertyrannen erlaſſen, wenn es ihm gefallen hätte, ſtatt deſſen auch nur einigen Bericht über Künſtler, Kunſtleben und Kunſtwerke jener Zeiten zu geben.

Die ſpärlichen Nachrichten von Künſtlern, welche in Rom und für Rom arbeiteten, betreffen, wie wir oben geſehen haben, nur die Künſtler der Reſtaurationsperiode und der unmittelbar darauf folgenden Zeit, wo das Fremde noch neu und intereſſant war. In dieſer Zeit begegnet man auch noch häufiger den Inſchriften, welche Namen und Vaterland der Meiſter nennen. In der Zeit nach Auguſtus verſiegen auch dieſe Quellen faſt ganz. Das vorwiegend antiquariſche Intereſſe der römiſchen Kunſtliebhaber beſchäftigte ſich genauer nur mit den Werken und dem Stile der alten griechiſchen Meiſter, bei deren Arbeiten die Seltenheit den Preis erhöhte und nebenbei auch zahlreicher Betrug mit unterlief. Dazu kam die untergeordnete Stellung, welche mehr und mehr die bildenden Künſtler ſelbſt im Leben einnahmen; das Handwerksmäſsige, was ſich bei dem ungeheuren Bedarfe

allmälig in ihre Kunſt einſchlich und das dem freigeborenen Römer die Bildhauerei faſt als eine ſeiner unwürdige Kunſt erſcheinen liefs. Bei der ungeheuren Maſſe von plaſtiſchen Werken, welche Rom anfüllte, deren Anzahl Alles überſtieg, was wir uns nach Erfahrungen der modernen Welt als möglich denken können, klagt ſchon Plinius, daſs manches treffliche Werk ins Dunkel zurücktrat, mancher bedeutende Künſtlername vergeſſen ward oder gar nicht zur öffentlichen Kunde gelangte.

Alſo die Künſtlergeſchichte der römiſchen Kaiſerzeit läſst uns ohne Aufſchluſs über die Geſchichte der Kunſt bei den Römern. Nur ein Reſultat bietet ſie uns: Griechiſche Künſtler waren es, welche die Kunſt nach Rom verpflanzten, und griechiſche Künſtler ſind es auch geweſen, welche dieſelbe in Rom bis zum Untergange des Reiches ausgeübt haben. Schon der groſse Visconti eiferte gegen die vielgebrauchten Ausdrücke, »römiſche Arbeit« und »römiſcher Stil«, mit denen man die mittelmäſsigen Werke der Bildkunſt zu bezeichnen pflegte. »Dieſe Ausdrücke«, ſagt er, »können auſser auf die Werke des älteſten, rohen, dem Etruskiſchen ähnlichen Kunſtſtiles nur noch etwa auf die Arbeiten aus der römiſchen Kaiſerzeit mit einigem Fug und Recht angewendet werden, aber keineswegs auf Nationalität oder Schule der Künſtler der letzteren Zeit. Statt die meiſten mittelmäſsigen Arbeiten, welche unſere Muſeen füllen, römiſche zu nennen, ſei es gerechter, ſie als Copien zu bezeichnen. Die Schule der Kunſt ſelbſt, wie ſie noch in der Kaiſerzeit bei den Römern blühte, verdient allein den Namen der griechiſchen*).«

Daſſelbe iſt auch Winckelmann's Anſicht, der die Meinung von einem der römiſchen Kunſt eigenen und von dem griechiſchen verſchiedenen Kunſtſtile geradezu »ein Vor-

*) *E greca sola potea dirsi la scuola del arte.* Visconti *Mus. Pio-Clem.* II.

urtheil« nannte. Und doch iſt dies nur die eine Seite der Sache. Denn man kann allerdings von einer römiſchen Kunſt reden in dem Sinne, daſs das römiſch-nationale Element, der vorzugsweiſe realiſtiſche Charakter des Römervolkes, auch der fremden Kunſt von der Zeit an, wo dieſelbe ſeinen Bedürfniſſen, ſeinem Geſchmacke, ſeinem Sinne für das hiſtoriſch Monumentale dienſtbar wurde, ja ſeinen intimſten Neigungen Ausdruck verlieh, auch einen eigenthümlichen, von dem griechiſchen abweichenden Stempel aufprägte.

Die Griechen ſind die Idealiſten, die Römer die Realiſten der alten Welt. Die Griechen, denen ſchöne, freie Menſchlichkeit das Höchſte, deren ganzes Streben darauf gerichtet war, ſich zu ſchönen und freien Menſchen, ihren Staat ſelbſt zur Freiheit eines organiſchen Kunſtwerkes auszubilden, ſie haben auch in der Plaſtik ganz dieſem ihrem Weſen und Streben gemäſs ſich darin befriedigt: in ihren mythiſchen Ahnen, den Göttern und Heroen den Idealismus ſchönſter, freieſter Menſchlichkeit in typiſcher Allgemeinheit darzuſtellen. So haben ſie ihre Götterideale geſchaffen nach ihrem Bilde; ſo haben ſie ihre Tempelwände und Frieſe, ihre Metopen und Giebelfelder mit den Reliefbildern und Statuengruppen ihrer Religion, ihrer Mythe und Heldenſage ausgeſchmückt und nur in ihren Portraitſtatuen gleichſam den erſten Schritt gewagt zur Gegenwart und geſchichtlichen Wirklichkeit. Aber auch hier blieb das Ideale, die Neigung zum typiſch Allgemeinen ſo wenig ausgeſchloſſen, daſs wir ſelbſt noch in dem letzten Stadium der groſsen Blüthezeit der Plaſtik auf helleniſchem Boden, in den Portraitſtatuen und Büſten Alexander's, weniger die Portraitähnlichkeit des Individuums als die freie Schöpfung des idealiſirenden Künſtlers übrig haben, der die Geſichtsbildung des Heldenkönigs irgend einem mythiſchen Ideale anzunähern ſich gedrungen fühlte. Die Unterſuchungen der Gelehrten bei Gelegenheit des berühmten Moſaikgemäldes der Alexan-

derſchlacht liefern dafür den Nachweis; denn es iſt bekannt, daſs die Züge des Macedonierkönigs in dieſem Gemälde keinem einzigen der erhaltenen plaſtiſchen Bildniſſe des Helden gleichen.

Es war ein Irrthum des unſterblichen Winckelmann, daſs die griechiſche Plaſtik überhaupt niemals Vorwürfe aus der geſchichtlichen Wirklichkeit behandelt habe; ein Irrthum, der ihn ſelbſt bei den augenfälligſten Beweiſen des Gegentheiles in Kunſtwerken, wie der ſterbende Fechter und die Barbarengruppe in Villa Ludoviſi, zu falſchen Erklärungen verleitete. Aber in dieſem Irrthume iſt dennoch eine wichtige Wahrheit enthalten, die Wahrheit nämlich: daſs die Griechen in ihrer Plaſtik weſentlich bei der Mythe und ihrer Darſtellung ſtehen geblieben ſind und daſs die griechiſchen Künſtler den erſten Schritt in die hiſtoriſche Wirklichkeit erſt zu einer Zeit thaten, als ein von dem Hellenenthume verſchiedenes Element, das Macedonierthum, über das eigentlich helleniſche die Herrſchaft erhielt.

Was die Griechen nicht gethan hatten und nicht thun konnten, ohne ihr Weſen aufzugeben, das thaten oder, wenn man will, bewirkten die Römer, weil ſie es thun muſsten, um ihr Weſen auszudrücken. Die Römer haben die griechiſche Plaſtik, nachdem ſie ſie in ihren Dienſt genommen, aus der Mythe in die Geſchichte, aus der Idealität auf den Boden des Realen, aus dem Typiſchen, allgemein Menſchlichen zum Ausdrucke des Individuellen und Einzelnen, des charakteriſtiſch Perſönlichen fortgeführt. Und das iſt allerdings ein Fortſchritt zu nennen in der Entwickelungsgeſchichte der Kunſt, wenn er auch, wie alle Fortſchritte, nicht ohne groſse Opfer erreicht werden konnte und zuletzt, dem Kreislaufe aller menſchlichen Dinge gemäſs, ſogar zum Untergange der weſentlich idealen Kunſt ſelbſt führen muſste.

Wie die Griechen das Volk des bildenden Machens, der idealen »Poieſis«, ſo waren die Römer das Volk des arbeiten-

den Thuns, der verſtändigen »Praxis«. Jenes iſt die Thätigkeit des freiſchaffenden Künſtlers, dieſe die Sache des vielbedingten und beſchränkten Kriegers und Geſchäftsmannes. Die Römer ſind nicht mehr, wie die Griechen, freie Künſtler ihres Lebens in Religion, Staat und Geſellſchaft. Sie ſind beſchränkt, bedingt, geknechtet von ihrem Staate und ihrem Rechte wie von ihrer Religion, in deren beſchränkenden Aber- und Wunderglauben kein Ton eindringt, der auch nur von fern erinnerte an den freiheitathmenden Klang jenes Homeriſchen Wortes*), daſs alle »Wahrzeichen« für nichtig erklärt gegenüber dem innerſten Gefühle und Drange der Menſchenbruſt. Nicht das Allgemeine, das rein Menſchliche, das Ideale ſetzte ſich die römiſche Bildung zum Zwecke, ſondern ein Beſonderes, Nationales, real Beſchränktes. Wie kann ich mir Andere unterwerfen, ſie und ihr Eigenthum meinem Willen dienſtbar machen? Dieſe Frage hatte die römiſche Bildung zu beantworten und ſie fand die Antwort, die Mittel zu jenem Zwecke, in drei Dingen: in dem Schwerte des Kriegers, in der Gewalt des Redners, in der Schlauheit und Rechtskunde des Advocaten. Alle Eigenartigkeit des menſchlichen Weſens ward erdrückt in der ſtarken Gemeinſchaft, welche das Fundament bilden ſollte zu dem Gebäude der Weltherrſchaft und einer der gröſsten Bewunderer, den das Römervolk in neueſter Zeit gefunden**), muſs dennoch eingeſtehen, »daſs Rom ſeine Alles überragende, ſtaatliche Gröſse theuer bezahlt hat mit der Aufopferung der anmuthigen Mannigfaltigkeit, der bequemen Läſslichkeit und der innerlichen Freiheit des helleniſchen Lebens.«

Wie der Menſch, ſo ſeine Kunſt. Was ihm das Höchſte

---

*) »Ein Wahrzeichen nur gilt, das Vaterland zu erretten!« ruft Hector dem Vogelſchauer zu, der unglückliche »Zeichen« verkündet und vom Kampfe abſtehen heiſst.

**) Mommſen Römiſche Geſchichte I, S. 306 (erſte Auflage).

iſt, was ihn vorzugsweiſe erfüllt, das hat ſie ihm darzuſtellen. Nun aber hatte Rom ſeine Götter überkommen, fertig und ausgeſtattet, wie ſie der Hellenen Kunſt zu ſelbſtändigen Idealen herangebildet und vollendet hatte. Die es ſich ſelbſt geſchaffen, waren abſtracte Verſtandesbegriffe, ohne Lebendigkeit und plaſtiſche Individualität und daher unfähig, von der Kunſt zu ſelbſtändigen, wahrhaft organiſchen Kunſtformen ausgebildet zu werden. Seine mythiſchen Erinnerungen waren ebenſo unlebendig. Von einem mythiſchen Ahnherren Aeneas und ſeinen Helden mochten gelehrte Dichter des cultivirten Rom fabeln und ſingen; das Volk, die Nation hatte zu ſolchen Traditionen und Geſtalten keinerlei Verhältniſs und zu keiner Zeit haben dieſelben durch groſse Meiſter der Plaſtik eine Darſtellung gefunden. Selbſt die Sagen von der Königszeit und den mächtigen Tarquiniern waren kein Gegenſtand des Stolzes für die ſpäteren Römer beim Rückblicke auf ihre Vergangenheit. Wohl mochten die Griechen auf dem Gipfel ihrer Gröſse mit ſtolzer Freude auf die lange Reihe ihrer im Gedichte verklärten Ahnen zurückſchauen: der Römer ſah, als die Welt zu ſeinen Füſsen lag, weit lieber auf das, was Rom in der Gegenwart war, als auf die dunklen Jahrhunderte voll Mühſal und Kampf um eine ärmliche Exiſtenz. Der Staat, das Imperium und die Thaten im Dienſte dieſes Staates zur Erhaltung und Mehrung dieſes Imperiums vollbracht, das war für den Römer das Höchſte in der Zeit, wo ſein Volk ſich als das weltmächtige zu fühlen begann. Was anders alſo mochte er in Stein und Erz verewigt ſehen als dieſe Thaten und die Männer, die ſie gethan? Wir haben bereits oben *) erwähnt, daſs zu Sulla's Zeit auf dem Capitol eine Statuengruppe ſtand, welche die Auslieferung des verrathenen Königs Jugurtha an Sulla darſtellte. Der Verräther Bocchus hatte ſie dorthin geſtiftet; Sulla aber ſiegelte ſein Leben lang mit dem Ringe,

*) Torſo I, S. 566.

auf welchem derſelbe Gegenſtand von der Kunſt des Steinſchneiders eingegraben war. Und als Rom Griechenland unterjocht und ſeine Kunſt und Bildung ſich dienſtbar gemacht hatte, da zwang es auch die Kunſt, eine römiſche zu werden, da beſtimmte römiſcher Wille, römiſches Bedürfniſs, römiſcher Geſchmack das, was dargeſtellt und wie es dargeſtellt werden ſollte; — römiſcher Geſchmack! — denn auch dieſer urſprünglich und ächt römiſche Ausdruck, der zur ſprachlichen Bezeichnung für das Aeſthetiſche und ſeinen Genuſs den materiellſten aller Sinne wählte, iſt eben nur ein charakteriſtiſcher Ausdruck des römiſchen, auf das unmittelbar Gegenwärtige, Faſs- und Greifbare gerichteten Realismus, der fortan die bildende Kunſt beherrſchte und ihren Geſtaltungen das eigenthümlich römiſche Gepräge verlieh. Bis zu welchem Grade dieſer römiſche Realismus in der Kunſt ſich ſteigerte, welche Verirrungen er herbeiführte, davon geben noch heute die beiden auf dem Hofe des Capitoles befindlichen Statuen jener thrakiſchen Könige Zeugniſs, die mit abgehauenen Händen dargeſtellt ſind, weil die Barbarei des römiſchen Feldherren wirklich dieſe Strafe über die Gefangenen verhängt hatte*)!

So ward das hiſtoriſch Monumentale, das realiſtiſch Portraithafte, das zu voller Naturwahrheit Individualiſirte, aber auch das imponirend Maſſenhafte, majeſtätiſch Wundervolle der Grundcharakter der Kunſt bei den Römern und ſo kann man, was dieſen Charakter trägt, wenn auch von griechiſchen Künſtlern geſchaffen, dennoch mit Fug und Recht römiſche Arbeit und römiſches Kunſtwerk nennen.

---

*) Vergl. Ein Jahr in Italien III, S. 96.

Gegenſtände der römiſchen Plaſtik.

Der Einfluſs, welchen der römiſche Volkscharakter auf die nach Rom verpflanzte griechiſche Bildkunſt ausübte, tritt uns in allen Gebieten entgegen, welche die Plaſtik auch noch bei den Römern umfaſste. Dieſe Gebiete ſind die der Religion, des Staates, für den ſeit Auguſtus der Kaiſer eintritt, und des Privatlebens.

Der älteſte römiſche Göttercult war bildlos geweſen bis auf die Zeit, wo die Tarquinier den erſten Tempel und die erſte Bildſäule des Jupiter aufrichteten. Dieſer bildloſe Cultus hatte die Zahl der Götter ins Ungeheure vermehrt; denn wie wir geſehen haben *), verwandelte die römiſche Reflexion das allgemein Begriffliche faſt jedes menſchlichen Verhältniſſes und Bedürfniſſes, Glück und Unglück, Vortheil und Nachtheil, ja man kann ſagen Alles, was den Menſchen in Natur und Leben umgab oder betraf, in eine Gottheit. Dieſe nationale Götterſchöpfung wurde auch nach dem Eindringen griechiſcher Cultur in das römiſche Leben noch fortgeſetzt, wie denn überhaupt die Zahl der Götter bei den Römern

*) S. Torſo II, S. 159.

niemals eine geſchloſſene war. Denn da das Princip, nach welchem ſolche Götter geſchaffen wurden, einerſeits die logiſche Nothwendigkeit, andererſeits die Zufälligkeit der zahlloſen Einzeldinge war, ſo iſt es gar nicht zu verwundern, wenn der gelehrte Römer Varro, der zu einer Zeit, als dieſe Göttermaſſe längſt dem Bewuſstſein des gebildeten Theiles der Nation entſchwunden war, ein Verzeichniſs derſelben in ſeinem antiquariſchen Werke ſammelte, gegen ſechstauſend ſolcher Götter aufzählte. Die Prieſterſchaft, alſo die Patricier, bewahrten in ihren Geheimbüchern die Lehre von den Künſten der Verehrung und richtigen Benutzung dieſer Götter, die ſich im Volke ſelbſt als »plebejiſche Götter« weit länger erhielten als bei den Gebildeten. Jupiter, Juno und Minerva waren die erſten Götter, welche von den Römern griechiſchen angeglichen wurden. Um die Zeit des zweiten puniſchen Krieges waren die zwölf griechiſchen Hauptgötter bereits völlig in Rom eingebürgert und ſchon der altrömiſche Dichter Ennius konnte ihre Namen in zwei Gedenkverſen der Jugend einprägen*). Die Einführung der griechiſchen Literatur in Rom, welche mit der Reſtauration der griechiſchen Bildkunſt und ihrer Ueberſiedelung nach Rom zuſammenfiel, ließs auch die griechiſchen Götter überwiegend an die Stelle jener altitaliſchen treten, welche bis auf geringe Ausnahmen nach und nach völlig aus dem Bewuſstſein der Menſchen verſchwanden.

Dieſe griechiſche Götterwelt aber war bereits von der Kunſt völlig ausgeſtaltet. Die Künſtler, welche für das Bedürfniſs des römiſchen Cultus, für Tempel und heilige Orte, für öffentliche Plätze und Paläſte, für die groſsartigen Villen, Heiligthümer und Begräbniſsplätze der Mächtigen und Reichen, ja ſelbſt für bloſse Kunſtliebhaber und Sammler zahlreiche Götterbilder zu ſchaffen hatten, ſahen ſich darauf angewieſen,

*) *Juno, Vesta, Ceres, Diana, Minerva, Venus, Mars, Mercurius, Jovi', Neptunus, Vulcanus, Apollo.*

die vorhandenen Götterideale mit Benutzung ihrer berühmteſten Muſterbilder zu wiederholen. Mochten immerhin gewiſſe Eigenheiten des römiſchen Cultus, mochten Localverhältniſſe, Geſchmack und Bedürfniſs der Zeit, mochten ſelbſt Begabung oder Unvermögen der Künſtler mannigfache Modificationen herbeiführen, ja ſogar hier und da aus einzelnen typiſchen Göttergeſtalten neue Bildungen hervorgehen laſſen: im Ganzen und Groſsen blieb das alles unbedeutend gegen die ſchöpferiſche Kraft, welche in der griechiſchen Kunſt jene Götterideale ins Leben gerufen hatte und die Kunſtgeſtalt der latiniſirten, griechiſchen Götter blieb überwiegend an die griechiſchen Originale gebunden. Wo es den Anſchein hat, als nähere ſich das Original einer altitaliſchen Gottheit in ſeiner plaſtiſchen Geſtaltung einem griechiſchen Ideale, da liegt auch immer eine griechiſche Kunſtform zum Grunde und ſelbſt der altrömiſche, doppelköpfige Janus mag nur eine Nachbildung altgriechiſcher Doppelhermen ſein. So wird Zeus als »donnernder Jupiter«, Hauptgott des Capitols, in der Kaiſerzeit das Vorbild des römiſchen Imperators, des irdiſchen Donnergottes. Seine Gemahlin Juno dagegen wird Vorbild der vergötterten Kaiſerin einerſeits, während ſie auf der anderen Seite die Heiligkeit der römiſchen Matrone, der Familienmutter, als Juno Eheſtifterin und Hauserhalterin repräſentirt.

Juno als Säugamme mit dem Kinde Ares an der Bruſt im Vaticaniſchen Muſeum*) iſt ein ſpecifiſch römiſches Erzeugniſs, noch mehr die Localgottheit einer Juno Lanuvina oder Sospita (ſ. oben). Pallas-Minerva, zuſammen mit beiden auf dem Capitol verehrt, die dritte dem Range nach in der altgeheiligten Dreizahl der erſten, latiniſirten Griechengötter und mit den verſchiedenſten Geſchäften, ſelbſt mit dem Schutze der römiſchen Flotte betraut, muſste ihr vom Phidias geſchaffenes Parthenosideal dem Künſtler dazu her-

*) Müller-Wieſeler II, 5, 63.

leihen, das Bild der Göttin Roma zu ſchaffen, in welcher ſich der Begriff der Weltgebieterin perſonificirte, während die kühn ausſchreitende Athene Promachos zur römiſchen Bellona umgeſchaffen wurde *). Die Göttin der Liebe und Schönheit weiſt, als römiſche Venus Victrix und Venus Genitrix dargeſtellt, auf griechiſche Vorbilder zurück. Daneben aber fand die Kunſt der römiſchen Zeit ſo gut wie die anderthalb Jahrtauſende ſpätere der italieniſchen Renaiſſance in Namen und Perſönlichkeit dieſer Göttin die ergiebigſten Motive für die Darſtellung weiblichen Liebreizes und weiblicher Schönheit in den verſchiedenſten Situationen, von dem Reize einer Venus im Bade bis hinab zu der Ausgelaſſenheit einer Venus Kallipygos **), ja bis zur Wiedrigkeit einer Venus Vulgivaga, wie ſie in der Borgheſiſchen Statue des Louvre erſcheint. Das verfeinerte Verhältniſs der Geſchlechter und die im modernen Römerthume dieſer Zeiten ausgebildete Liebesleidenſchaft — wenn auch weit entfernt von der Tiefe und Innerlichkeit unſeres Gefühles — trug gleichfalls dazu bei, die Darſtellung der Liebesgöttin zu einer der beliebteſten Aufgaben der griechiſch-römiſchen Kunſt zu machen. Wohl auf mancher Villa prangte, zur Zeit des Horaz, wie auf dem Landſitze des ſchönen Maximus am Albanerſee, »der Göttin Marmorbild unter dem Dache von Citronenholz, umduftet von Weihrauch und gefeiert von Feſtgeſängen und Tänzen ſchöner Jünglinge und Jungfrauen,« als Dank für gewährte Liebesſiege ***). Daſs ein Zeitalter, dem mehr und mehr der ſinnliche Lebensgenuſs das Höchſte wurde, neben der Venus auch die Idealdarſtellung des Bacchus begünſtigen muſste, können noch heute zahlreiche Statuen dieſes Gottes bezeugen.

Der poetiſche Sinn und Geſtaltungstrieb der Griechen

*) S. Torſo I, S. 180.
**) Müller-Wieſeler II, 25, 276.
***) Horaz Oden IV, 1.

hatte ſelbſt jene hart an die Allegorie ſtreifenden Perſonificationen menſchlicher Verhältniſſe und Zuſtände in Poeſie und Plaſtik zu wirklichen, lebensvollen Individualitäten erhoben. Ihre Nike und Hebe, ihre Nemeſis, Eirene u. ſ. f. lebten als wirkliche und perſönliche Gottheiten im Bewuſstſein des Volkes, während diejenigen Perſonificationen, welchen jene Erhebung aus der Allegorie nicht zu Theil ward, nur als Nebenfiguren in untergeordnetem Verhältniſſe zu gröſseren Darſtellungen verwendet wurden. Die römiſche Sinnbildnerei dagegen verlieh auch der bloſsen Allegorie in der Kunſt eine bis dahin nicht erhörte Selbſtſtändigkeit. Ich will nicht behaupten, daſs die Bildkunſt gezwungen wurde, für die ſämmtlichen ſechstauſend Verſtandesgötter die Perſonification auch äuſserlich herzuſtellen. Aber die Zahl ſolcher allegoriſcher Geſtaltungen bei den Römern, welche die Künſtler jetzt als ſelbſtſtändige Erſcheinungen darzuſtellen hatten, überwog dennoch bei Weitem Alles, was ſich die griechiſche Kunſt bis dahin erlaubt hatte. Am glücklichſten fielen dieſe Geſtaltungen noch in ſolchen Fällen aus, wo die Künſtler dieſer Zeit ſich einfach damit begnügten, den zu ſchaffenden allegoriſchen Göttergeſtalten ſchon vorhandene griechiſche Götterbildungen zum Grunde zu legen; wenn ſie z. B. die Darſtellung der alterthümlichen, bekleideten, altgriechiſchen Aphrodite in langem, künſtlich gefälteltem Gewande, leiſe einherſchreitend, mit Blumen in der Hand, zur römiſchen Spes, der Hoffnungsgöttin, machten, oder wenn ſie die griechiſche Hygieia in die Göttin Salus, die Nike in eine Victoria u. ſ. w. verwandelten. Aber weit die gröſsere Mehrzahl ſolcher von den Römern durch die Kunſt verſinnlichten Allgemeinheiten blieb ein kaltes und lebloſes Spiel des combinirenden Verſtandes; die Geſtalt eine ſolche, die das, was ſie ſein ſollte, nicht wirklich war, ſondern nur bedeutete und durch äuſserliche Zeichen, die mit ihr ſelbſt nichts zu thun hatten, kenntlich machte. Es blieb mit einem Worte — leere Allegorie. Das Attribut ward wichtiger als die Geſtalt; ja es wurde die

Hauptſache. Mochte daſſelbe oft ſinnreich erdacht und glücklich gewählt ſein, es hatte mit dem Schönen nichts zu ſchaffen, denn ſein Zweck war Deutlichkeit, nicht Schönheit und ſelbſt die Deutlichkeit ward meiſt nur auf dem Wege der conventionellen Uebereinkunft erreicht; denn an und für ſich liegt keinerlei Nothwendigkeit darin, daſs eine Frauengeſtalt mit »Balkennägeln, Keilen und Klammern« die von Horaz beſungene römiſche Göttin »Nothwendigkeit«, oder ein Weib, auf den Anker geſtützt, die »Hoffnung« ſei oder bedeute.

In der Geſchichte der Kunſt bei den Römern tritt alſo die Allegorie als dasjenige Feld auf, in welchem die Bildkunſt ſich am meiſten, wenn auch in ſehr untergeordneter Weiſe ſchöpferiſch bethätigte. Der Grund davon lag einestheils in der bereits früher charakteriſirten Verſtandesrichtung der Römer, andererſeits aber ward dies Hervortreten der Allegorie eine hiſtoriſche Nothwendigkeit durch jene ächt römiſche, religiöſe Toleranz, welche nach und nach alle Culte und alle Götter der Welt, den Iſisdienſt der Aegypter, wie den aſſyriſch-perſiſchen Mithrascult und die Götter der ausſchweifenden, ſyriſchen Phantaſtik in der rieſigen Welthauptſtadt verſammelte, ja ſogar die verſchiedenſten Götter durch Vereinigung ihrer Attribute in einer Geſtalt zu einer neuen phantaſtiſchen Einheit zuſammenzuſchmelzen verſuchte. So entſtand, wie der deutſche Aeſthetiker Viſcher es nennt, die Allegorie bei den Römern »als eine Desorganiſation der Phantaſie«. Wo ſo viele ganz verſchiedenartige, zugleich aber ganz reife Religionen an einem Orte auf einander ſtieſsen, da muſste die Vergleichung zu einer Trennung des Inhaltes und des Bildes führen, weil ſich die nothwendige Wahrnehmung aufdrängte, daſs ein und derſelbe Inhalt von den verſchiedenen Völkern in die verſchiedenſten Bilder gefaſst worden war. Und ſo war es gerade dieſe Vereinigung aller Volksgeiſter und Volksgötter zu einem groſsen Pantheon derſelben in der Weltbeherrſcherin Roma, was zur Auflöſung

des antiken Ideales führte und Rom zum Sarge werden liefs für die geſammte alte Götterwelt*).

Anders war es mit der römiſchen Kunſt in ihrem Verhältniſſe zum Staate, zur geſchichtlichen Wirklichkeit des Lebens. Hier hat der Geiſt der römiſchen Kunſt im Anſchluſſe an die von Lyſippus vorgezeichnete Richtung wahrhaft Grofses geleiſtet und durch die Kraft und Strenge, womit er das Princip der hiſtoriſchen Realität bis in ſeine letzten Conſequenzen durchführte und ſelbſt das ſtrenge Stilgeſetz der griechiſchen Kunſt dem Streben nach ſcharf individualiſirender Charakteriſtik und ſtrenger Naturaliſtik theilweiſe zum Opfer brachte, in der That die Grenzen der plaſtiſchen Kunſt weſentlich erweitert. Ja er hat dieſer Kunſt überhaupt die Möglichkeit vorgebahnt, den Untergang jener antiken Welt und ihrer Götter ſelbſt noch lebenskräftig zu überdauern. Denn die moderne Plaſtik, welche ſeit dem Untergange jener alten Welt nach dem ſchneidenden Worte des zuvor genannten Kunſtforſchers »nur noch mit einem Lungenflügel fortlebt«, hat dieſen Zug und Drang der römiſchen Kunſt zum Realen, Hiſtoriſchen, Monumentalen zu ihrer Vorausſetzung und zu ihrer Baſis das Leben der Geſchichte. Denn die Geſchichte iſt es, »die ſo gut ſie kann den Mythus erſetzt, wie der geſchichtliche Held den Helden der Sage, die Fülle grofser Menſchen den Gott erſetzt, der ſeinen Geiſt über ſie ausgegoſſen hat.«

Hier tritt uns nun bei den Römern zuerſt das hiſtoriſche Monumentalportrait entgegen, deſſen vollſtändige Ausbildung der römiſchen Kunſt angehört und das wir glücklicherweiſe an den uns in ziemlicher Vollzähligkeit erhaltenen Portraitbildniſſen der römiſchen Kaiſer faſt drei Jahrhunderte lang verfolgen können. Eine Ueberſicht dieſer erhaltenen Denkmäler wird zeigen, wie Treffliches die Kunſt noch lange Zeit auf dieſem Gebiete leiſtete, wenngleich unwürdige

*) Vgl. Viſcher Aeſthetik II, 1, S. 468 ff.

Schmeichelei und das Ueberhandnehmen des Orientalismus im Geſchmacke für das Koloſſale und Prunkende auch hier ſich nicht verleugnen konnten. Immer aber hatte das letztere doch die beſondere Bedeutung, das politiſch Groſse in ſeiner übergreifenden, ſicher begründeten, ſtaatlich ausgebreiteten Mächtigkeit zu repräſentiren und wie in einem Triumphzuge aufzuzeigen und ſelbſt in den häſslichſten Bildungen, wie in dem »Fettkopfe« eines Vitellius, iſt die Nachwirkung des griechiſchen Stilgeſetzes noch ſtark genug, um eine plaſtiſch antike Behandlung möglich zu machen. Das Ehrenportrait, die Monumentalſtatue, zumal das Reiterbild gewinnt eine ungeheure Ausdehnung, die ſich, Vergangenheit und Gegenwart umfaſſend, bis in die ſpäteſte Zeit eines Probus und Conſtantin fortſetzt. Statuen der Kaiſer erfüllten alle Städte des römiſchen Weltreiches, freilich oft nur, um nach dem gewaltſamen Ende der Kaiſer ſelbſt wieder umgeſtürzt und vernichtet zu werden. Und nicht bloſs den Kaiſern geſchah dies. Sueton erzählt uns im Leben des Titus (cap. 4), daſs derſelbe als Militärtribun ſich in Gallien und Britannien allgemeine Achtung und Liebe erworben habe, »wie das hervorgehe aus der Menge der Statuen, Bildniſſe und Inſchriften, die ihm in beiden Provinzen geſetzt worden ſeien.« Wenn dies einem zwanzigjährigen Offiziere, dem Sohne eines Generales von niederer Herkunft, geſchah und obenein in Gallien und ſelbſt in Britannien, was muſste erſt den Feldherren und Statthaltern ſelbſt geſchehen! Der Drang, neben den hiſtoriſchen Perſonen auch deren Kriegs- und Friedensthaten zu verewigen, führte zu einer ungeheuren Ausdehnung der Reliefs bei den Römern, die in den rieſigen Relieffäulen, welche die Geſchichte ganzer Feldzüge mit allen ihren Vorkommniſſen in Marmor dargeſtellt zeigen, ihren Gipfelpunkt erreichte, während das Streben nach möglichſter Naturwahrheit den Relieffiguren faſt völlige, ſtatuariſche Rundung verlieh*).

*) So lieſs Domitian das Ereigniſs ſeiner glücklichen Errettung bei der

Die perſonificirte Darſtellung von Ländern und Nationen, Städten und Provinzen, Bergen und Strömen der beſiegten Erdtheile ſchlieſst ſich den ähnlichen Erzeugniſſen der Kunſt aus der macedoniſchen Zeit an, wie denn überhaupt das Verhältniſs der Römer zur Kunſt dem der Macedonier nahe verwandt erſcheint. Noch heute ſind uns in den beiden berühmten Koloſſalſtatuen des Nil und des Tiber in den Muſeen zu Rom und Paris zwei Meiſterwerke dieſer Gattung erhalten.

Eigenthümlich iſt dagegen der römiſchen Bildkunſt die Ausdehnung der monumentalen Portraitdarſtellung von den allgemeinen Perſonificationen der unterworfenen Völkerſchaften, wie ſie uns ſchon im Zeitalter des Pompejus entgegentreten, auch auf die Individualität ihrer beſiegten Könige und Fürſten, die mit ihren Gemahlinnen, Kindern und näheren Angehörigen nicht nur in eigener Perſon, ſondern oft auch im Portraitbilde zur Verherrlichung kaiſerlicher Triumphzüge dienten oder als Statuen und Büſten die Triumphbogen und Siegesdenkmäler ſchmückten. So ward Kleopatra im Bilde aufgeführt bei Kaiſer Auguſtus' ägyptiſchem Triumphe; hingeſtreckt auf einem Ruhebette im freigewählten Tode hatte ſie der Künſtler gebildet. Und wenn wir auch darauf verzichten müſſen, in jener berühmten, jetzt als Ariadne bezeichneten Statue des Vatican eine Nachbildung jenes Kunſtwerkes zu beſitzen, ſo geben doch in unſeren Antikenſammlungen die Portraitſtatuen und Köpfe einer Thusnelda und Ramis, eines Thumelicus und vielleicht ſelbſt des furchtbaren Römerbezwingers Arminius*) noch heute Zeugniſs von jenem Brauche, dem wir auch in der ſpäteſten

---

Erſtürmung des Capitols im Jahre 70 n. Chr. in Marmorreliefs ausführen: *caſusque ſuos in marmore expreſſit,* wie Tacitus hiſt. III, 74 berichtet.

*) Nach einer Vermuthung des gelehrten Verfaſſers der griechiſchen Künſtlergeſchichte iſt in einer Büſte des Capitoliniſchen Muſeums (Nr. 59) das Portrait des deutſchen Nationalhelden, der den Varus und ſeine Legionen vernichtete, erhalten.

römiſchen Zeit begegnen. Noch Kaiſer Diocletian ſchmückte im Jahre 303 unſerer Zeitrechnung ſeinen Triumph über die Perſer nicht nur durch die Symbolgeſtalten der überſchrittenen Berge und Flüſſe und der eroberten Provinzen, ſondern er liefs auch die Portraitbilder der gefangenen Frauen, Kinder und Schweſtern des perſiſchen Groſskönіges mit im Zuge aufführen, da er die Gefangenen ſelbſt beim Friedensſchluſſe zurückgegeben hatte.

Zu den Bedürfniſſen und Kunſtaufgaben, denen die griechiſche Plaſtik bei den Römern auf dem Gebiete der Religion und des Staates zu genügen hatte, geſellte ſich nun drittens das geſteigerte Kunſtbedürfniſs und Intereſſe eines auf der Höhe der Civiliſation angelangten, mit unermeſslichem Reichthum ausgeſtatteten Privatlebens, das ſich als ſolches erſt in der Zeit des Auguſtus vollſtändig auszubilden begann.

Wir haben an dem Beiſpiele Cicero's und ſeiner Zeitgenoſſen geſehen, daſs Kunſtliebe und Kunſtgeſchmack ſchon in dem letzten Jahrhunderte der Republik auch im Privatleben der Bildkunſt reiche Beſchäftigung gewährten. Dieſes Kunſtintereſſe erfuhr nun in der nächſtfolgenden Periode noch eine bedeutende Steigerung durch die völlig veränderten Verhältniſſe des öffentlichen Lebens.

Als die römiſche Welt nach den letzten, langen und ſchrecklichen Zuckungen, welche den Untergang der republicaniſchen Staatsform begleitet hatten, unter Octavian's unbeſtrittener Alleinherrſchaft endlich wieder aufathmete, ſuchte und fand ſie, wonach ſie ſich zu ſehnen ein Recht hatte, Erholung und Ruhe nach unſäglichen Leiden, Troſt und Erſatz für die verlorenen Güter der Freiheit und des politiſchen Lebens, Beſchäftigung und Ausfüllung für die ihr eben durch jenen Verluſt bereitete Muſse im ungeſtörten Vollgenuſſe eines durch alle von der herrſchenden Macht ſorgfältig gepflegten Friedenskünſte verſchönerten Lebens. Leiſe und unmerklich, Schritt für Schritt bedachtſam vor-

ſchreitend, hatte der neue Princeps durch eine Reihe wohlbedachter Maſsregeln alle Gebiete des politiſchen Daſeins, die volle Bedeutung der religiöſen und politiſchen Magiſtrate, das geſammte Kriegsweſen, die Finanz- und Rechtsverwaltung an ſich gezogen und ſo dem öffentlichen Leben, welches in allen dieſen Gebieten bisher der Thätigkeit und der freien Geſinnung, dem individuellen Patriotismus und dem Ehrgeize der Bürger einen weiten Spielraum geboten hatte, nach und nach alle Adern unterbunden und alle Nerven gelähmt. In dem vortrefflich geordneten Militär- und Polizeiſtaate, welchen Octavian, dies Genie der Zweckmäſsigkeit, an die Stelle der zerrütteten Adelsrepublik geſetzt hatte, ſicherte eben dieſe Polizei Ruhe und Ordnung für die Beſitzenden; und während ſeine Politik den blaſirt-hochmüthigen und arbeitſcheuen Pöbel der Welthauptſtadt durch »Brod und Spiele« befriedigte, führte ſie den übrigen Theil der römiſchen Geſellſchaft von ſelbſt einem gebildeten Müſsiggange in die Arme und gewährte ihm in der Beſchäftigung oder in der Theilnahme und dem Intereſſe an Kunſt und Wiſſenſchaft eine erwünſchte Ausfüllung der ihm auferlegten, politiſchen Muſse. Unter Auguſtus' Regierung erlebte die römiſche Literatur bekanntlich ihr goldenes Zeitalter, die römiſche Kunſtpoeſie, nach griechiſchen Muſtern gebildet, von griechiſchem Geiſte erfüllt, ihre höchſte Blüthe; und das in einer Sprache, welche Jahrhunderte lange Anſtrengungen der trefflichſten Meiſter der Redekunſt auf den Gipfel ihrer künſtleriſchen Vollendung erhoben und für deren richtige und kunſtgemäſse Behandlung ſelbſt die groſse Menge des Volkes ein ſcharfes Ohr und eine ſichere Feinheit des Gefühles gewonnen hatte. Und wie die Kunſt der Rede in Poeſie und Proſa in Rom ein Publicum gefunden hatte, wie es ähnlich zahlreich und durch die Allgemeinheit und Oeffentlichkeit des Lebens ausgebildet nur Athen in ſeiner Blüthezeit beſaſs, ſo darf auch von der bildenden Kunſt und ihren Werken geſagt werden, daſs ihnen eine weitverbreitete

Theilnahme, ein eindringendes Verſtändniſs, ein durch den Anblick zahlloſer Meiſterwerke gebildeter Sinn, bei vielen ſogar gelehrt-hiſtoriſche Kenntniſs und praktiſch gebildete Kennerſchaft mit Nichten mangelten. Die Monarchie, die es als eine ihrer politiſchen Aufgaben erkannte, literariſche und Kunſt-Studien zu fördern, die unter Auguſtus den neuen kaiſerlichen Hof zu einem Muſenſitze machte, der die ausgezeichnetſten Geiſter der Nation, unter ihnen einen Virgil und Varius, einen Horaz und Ovid, in ſeinem Kreiſe verſammelte, — ſie war zugleich aus denſelben Gründen eine Beſchützerin und Fördererin der bildenden Kunſt, deren monumentale Prachtwerke die Groſsartigkeit des neuen Imperiums und ſeiner Regierer zu Stolz und Freude der Bürger Roms verherrlichten, während der feinere Sinn der Gebildeten ſich an ihren Schöpfungen zum Schmucke und Genuſſe des eigenen Privatlebens erfreute.

»Bis zur Zeit der Kaiſer,« ſagt Plutarch, »konnte ſich Rom an Pracht und Schönheit der Kunſtwerke nicht mit Athen meſſen.« Von dieſer Zeit ab übertraf es nicht nur Athen, ſondern Alles, was die Welt beſaſs, und überall, wo der genannte Schriftſteller in dieſer Beziehung von dem Rom der Kaiſer ſpricht, geſchieht es mit ſtaunender Bewunderung ſeiner »unvergleichlichen Herrlichkeit«. Nach der Herſtellung des Weltfriedens war die Verſchönerung Roms eines der wichtigſten Geſchäfte des neuen Weltherrſchers, der ſich am Ende ſeines Lebens rühmen durfte: »eine Stadt von Marmor zu hinterlaſſen, die er als eine Stadt von Ziegelſteinen überkommen habe.« Mehr und mehr hatten ſich ſchon ſeit Cäſar's Zeit alle groſsen Künſtler der griechiſchen Welt nach Rom hingewendet und die gewaltigſten Kunſtunternehmungen Auguſt's fanden kein Hinderniſs an dem Mangel ausführender Köpfe und Hände. Es war ein groſsartiger Gedanke dieſes wunderbaren Mannes, die Monumentalſtatuen aller jener Staatsmänner und Kriegshelden, deren Triumphe Rom groſs gemacht, von den mythiſchen Ahn-

herren Aeneas und Romulus bis hinab zu dem groſsen Dictator, zu einer grandioſen Verſammlung von Triumphatoren aller Jahrhunderte der römiſchen Geſchichte vereint auf dem neuhergerichteten Forum aufzuſtellen, unter den Augen des Mars Ultor, der, wie Ovid ſingt, von der Giebelhöhe ſeines gleichfalls von Auguſtus erbauten Prachttempels befriedigt niederſchaute auf ſeine weltbezwingenden Enkel. »Als Muſter habe er ſie aufgeſtellt, nach denen das römiſche Volk ihn ſelbſt und ſeine Nachfolger beurtheilen möge!« Alſo lautete das Edict, mit dem er die Vollendung des Werkes bekannt machte. Nicht nur Tempel und Heiligthümer, ſondern auch Straſsen und Plätze ſchmückte er mit den ſchönſten Götterſtatuen, nicht mit geraubten, ſondern mit ſolchen, die er, wie Sueton ſagt, von gleichzeitigen Künſtlern arbeiten lieſs, und es waren Werke, die ſich der Nachbarſchaft der edelſten Schöpfungen griechiſcher Kunſtblüthe nicht zu ſchämen hatten. Es war mehr Politik als mangelnder Sinn für die Kunſt, wenn ſeine eigenen Landhäuſer und Villen, wie ſein Biograph ſagt, »nicht mit Statuen und Gemälden, ſondern mit Alleen und Luſtwäldern, mit Naturalien- und Curioſitätenſammlungen« ausgeſtattet waren. Er wollte alles in die Augen Fallende, alle glänzende Pracht von ſich fern halten, wie ja auch bekanntlich ſein Hausweſen, um modern zu reden, eine gewiſſe bürgerliche Schlichtheit gern zur Schau trug, die ihm ſein Nachahmer, Louis Philipp, in unſerem Jahrhunderte neben manchem Anderen abgelauſcht hatte. Darum aber entbehrte ſeine Wohnung keineswegs des Schmuckes der Kunſtwerke und ſchon früher haben wir davon den Beweis geſehen in jenem rührenden Zuge, daſs er nie in ſein Schlafzimmer trat, ohne das Bild ſeines frühgeſtorbenen, geliebteſten Enkels zu küſſen, der von einem Bildner als Amor dargeſtellt das Ruhegemach des Kaiſers ſchmückte *). Die Zimmer ſeines Palaſtes in Rom waren,

*) Torſo I, S. 567.

wie wir aus Ovid wiſſen, mit Werken der Plaſtik und Copien der berühmteſten Gemälde griechiſcher Künſtler geſchmückt und es fehlte ſelbſt nicht ein »beſonderes Cabinet« für Bilder, die der ſtreng auf äuſsere Moral haltende Auguſtus den Augen ſeiner Familie und Umgebungen entziehen mochte, wenn er ſich ſelbſt auch ihren Genuſs nicht verſagte. Er, der das Aufbauen weit mehr als das Zerſtören liebte, lieſs ſelbſt die Statue des groſsen Pompejus, zu deren Füſsen ſein gröſserer Vater unter den Dolchen der Mörder verblutet, nicht etwa zerſtören, ſondern vielmehr aus der Curie auf einen öffentlichen Platz und unter einen marmornen Janusbogen verſetzen. Wenn er politiſcher Rückſichten willen die Ehrenſtatuen des Antonius, ſeines Gegners, in Alexandria umſtürzen lieſs und wenn für Rom daſſelbe ohne ihn durch Senatsbeſchluſs geſchah, ſo lieſs er doch gegen eine Straffumme den Alexandriern die Standbilder ihrer Kleopatra aufrecht zurück.

Und dieſe Kleopatra ſelbſt, welch ein zauberhaftes Streiflicht wirft die durch Jahrtauſende zu uns herüberglänzende Geſtalt dieſes dämoniſch genialen Weibes, deſſen chaotiſchen Reichthum widerſtreitender Eigenſchaften noch kein Seelenforſcher ermeſſen hat, auf die damalige Kunſtcultur, die auch ihrerſeits mit dazu beitrug, die jugendliche Hauptſtadt des uralten Pharaonenreiches in die zweite Culturſtadt der Welt und zugleich in jenen Zaubergarten zu verwandeln, in deſſen ſinnenberauſchenden Genüſſen der löwenherzige Marc Anton die Herrſchaft der Welt verſchwelgte!

Da ihm die Zauberin zum erſten Male genaht auf dem Kydnosfluſſe —

»Die Bark', in der ſie ſaſs, ein Feuerthron,
Brannt' auf dem Strom: getrieb'nes Gold der Spiegel,
Die Purpurſegel duftend, daſs der Wind
Entzückt nachzog: die Ruder waren Silber,
Tacthaltend nach der Flöte Tönen, daſs
Das Waſſer, wie ſie's trafen, ſchneller ſtrömte,

Verliebt in ihren Schlag. Doch ſie nun ſelbſt —
Zum Bettler wird Bezeichnung — ſie lag da
In ihrem Zelt, das ganz aus Gold gewirkt,
Noch farbenſtrahlender als jene Venus,
Wo die Natur des Meiſters Kunſt erliegt:
Zu beiden Seiten ihr holdſel'ge Knaben,
Mit Wangengrübchen wie Cupido lächelnd,
Mit bunten Fächern, deren Weh'n durchglühte
(So ſchien's) die zarten Wangen, die ſie kühlten:
Die Dienerinnen, wie die Nereiden,
Spannten, Sirenen gleich, nach ihr die Blicke
Und Schmuck ward jede Beugung. Eine Meerfrau
Lenkte das Steuer; ſeid'nes Tauwerk ſchwoll
Dem Druck ſo blumenreicher Händ' entgegen,
Die friſch den Dienſt verſahen.«

Dieſe Schilderung des Siegeszuges der ſchönſten aller Königinnen der alten Welt, welcher die marmornen Kunſtgebilde eines Skopas, von denen wir früher erzählt*), in die Wirklichkeit des Lebens hinüberzauberte, iſt nicht etwa ein Phantaſiebild, entſprungen aus dem Hirn des göttlichen Dichters, der uns Antonius und Kleopatra gedichtet. Nein, Shakeſpeare fand und nahm ſie aus der Biographie Marc Anton's, aus dem Berichte Plutarch's, der ausdrücklich angiebt, daſs dies groſsartigſte aller jemals aufgeführten »lebenden Bilder« ſich anlehnte an die Meiſterwerke der Malerei und Bildkunſt. Welch ein lebendiges Eindringen der Kunſt in das Leben ſetzt dieſer einzige Zug voraus und welch ein künſtleriſches Raffinement der Bildung an dieſem glänzenden Königshofe zu Alexandrien, deſſen Straſsen und Plätze geſchmückt waren mit herrlichen Werken der Bildkunſt und wo Kleopatra's Palaſt ſelbſt die edelſten Kunſtſchätze vereinte! Als Octavian die Beſiegte und Gefangene nach langem Zögern endlich zu beſuchen ſich entſchloſs, ſah er in ihren Empfangszimmern, wie alte Schriftſteller berichten, in Marmor, Erz und Farben zahlreiche Portraitbilder ſeines Vaters aufgeſtellt und es war nicht die Schuld der

*) Torſo I, S. 366 — 368.

kunſtvollen Schauſpielerin, daſs das Herz des Siegers kalt und unempfindlich blieb gegen die klugberechnete Wirkung ſolcher Mittel.

Doch zurück von Alexandria und von dem untergehenden Herrſcherglanze Aegyptens, wo ſchon ſeit des erſten Ptolemäers Zeiten griechiſche Kunſt eine Heimath gefunden hatte, zu der mit Auguſtus neu über die Welt aufſtrahlenden Sonne des römiſchen Kaiſerthumes!

Unter Auguſtus lebten und arbeiteten noch einige der groſsen Meiſter aus der vorhergehenden Periode, deren Namen wir früher genannt haben und ſie fanden, wie ihre zahlreichen Kunſtgenoſſen, reichliche Beſchäftigung durch den Kaiſer und ſeine Freunde, vor Allem durch zwei Männer, welche mit der Kunſtgeſchichte dieſer Zeit in engem Zuſammenhange ſtehen, Agrippa und Pollio. Der Letztere, aus dem Geſchlechte der Aſinier, hatte nach einem vielbewegten Staats- und Kriegsleben, in das ihn der Sturm der Zeit gegen Willen und Neigung geriſſen, ſich den Studien ſeiner Jugend im reifen Mannesalter mit verdoppelter Liebe zugewendet. Seitdem er zu Brundiſium den Weltfrieden zwiſchen den Triumvirn ſtiften helfen (40 v. Chr.), lebte er zu Rom und auf ſeiner Tusculaniſchen Villa nur noch den Wiſſenſchaften und dem Genuſſe der Poeſie und Kunſt, als deren groſsartigſter Förderer er in der Culturgeſchichte des goldenen Zeitalters römiſcher Bildung daſteht. Als perſönlicher Freund des Antonius lehnte er es ab, den Auguſtus im letzten Entſcheidungskampfe um die Weltherrſchaft zu begleiten. »Laſs mich die Beute des Siegers ſein!« war die Antwort, mit welcher er die Aufforderung des Auguſtus erwiederte, der groſs genug war, ihn darum nur noch höher zu achten, wenn er auch den republicaniſchen Sinn und Freimuth des Mannes nicht eben liebte. Nicht nur auf Mitwelt und Zeitgenoſſen, ſondern auch auf die geſammte Folgezeit hat ſich der Einfluſs dieſes merkwürdigen Mannes erſtreckt, der, ohne Zweifel der gei-

ſtig bedeutendſte und unabhängigſte Römer in der Umgebung Auguſt's, die ausgezeichnetſten Geiſter, einen Virgil, Horaz, Timagenes und andere Dichter und Männer der Wiſſenſchaft unterſtützte, der durch Anlegung der erſten öffentlichen Bibliothek in Rom, die er mit den Bildniſſen der bedeutendſten Autoren ſchmückte, des groſsen Cäſar's Plan verwirklichte, die beſten Werke der Literatur zum Gemeingute zu machen, und der zugleich durch ausgezeichnete eigene Leiſtungen als Redner, Geſchichtſchreiber, Kritiker und Dichter neben einem Cicero, Saluſt, Virgil und Horaz würdig ſeinen Platz behauptete. Derſelbe Mann nun war zugleich ein feinſinniger Kenner und ein begeiſterter Verehrer der bildenden Kunſt, der Begründer einer Sammlung von Kunſtwerken, welche er mit derſelben Liberalität wie ſeine Bibliothek zum Gemeingute ſeiner Mitbürger machte. Wir wiſſen noch, daſs die berühmte Gruppe des Toro Farneſe ſich in dieſem Muſeum Pollio's befand und daſs eine Venus des Praxiteles und viele bewunderte Werke anderer kaum minder bedeutender griechiſcher Meiſter daſſelbe ſchmückten; ja eine hingeworfene Notiz des Plinius giebt ſogar, wie es ſcheint, eine Hindeutung auf den Geſchmack des Mannes, der, ſelbſt von leidenſchaftlich erregbarer Natur, auch in der Kunſt das energiſch Bewegte beſonders liebte. Leider iſt es nicht ganz ſicher, ob ſeine Sammlung auch Arbeiten gleichzeitiger Künſtler enthielt.

Neben Pollio ſteht Agrippa, der Schwiegerſohn Auguſt's, der groſse Feldherr, deſſen Arm ihm die Weltherrſchaft erfocht, die er als Staatsmann ihm befeſtigen half. Seine Schöpfung war das Pantheon, »der koloſſale Markſtein des kaiſerlichen und des republicaniſchen Rom«, deſſen Herrlichkeit wir heute noch bewundern, urſprünglich beſtimmt, durch ſeinen koloſſalen Rundbau die groſsen Bäder abſchlieſsend zu ſchmücken, mit denen Agrippa Rom beſchenkte. Wir kennen den Künſtler nicht, der die ſieben Koloſſalſtatuen, jede vierzig Fuſs hoch, verfertigte, welche das Innere

zierten und zu denen aufser Jupiter, Mars und Venus auch der vergötterte Cäſar gehörte, noch wiſſen wir, wer den Statuenſchmuck des Giebels, den Gigantenkampf, geſchaffen. Aber die bewunderten Standbilder der tragenden Jungfrauen über den Säulen im Inneren des Tempels waren ein Werk des Meiſters Diogenes von Athen, der für Agrippa's zahlreiche und groſsartige Kunſtbauten war, was einſt Phidias dem Perikles geweſen. Ich habe bereits früher erzählt, in welchem Sinne und Geiſte Agrippa die Kunſt betrachtete, deren Werke er zum Gemeingute des Volkes gemacht wiſſen wollte *).

An dieſe beiden Männer reiht ſich als dritter unter den groſsen Kunſtbeſchützern der Auguſteiſchen Zeit der Name des aus der Bibel bekannten Idumäers Herodes, der Groſse genannt. Dieſer Fürſt, der ſeine hochfliegenden Pläne weit über die engen Grenzen Judäas hinaus auf das Ziel eines groſsen, ſyriſch ägyptiſchen Reiches richtete, deſſen Beſitz er von der römiſchen Politik erhoffte, dieſer Judenkönig, deſſen Kunſtbauten, Gymnaſien und Portiken, Tempel, Bäder und Aquäducte zahlreiche Städte Aſiens und Aegyptens und Africas ſchmückten, der den Rhodiern ihren Apollotempel wieder aufbauen half und für die Olympiſchen Spiele die Preiſe hergab, kann zugleich als ein Beweis dienen, wie weit griechiſche Kunſt damals im römiſchen Reiche verbreitet war. In dem prachtvollen Tempel, den er ſeinen Beſchützern Auguſtus und Agrippa in ſeiner neuen Stadt Cäſarea am Mittelmeere errichtete, ſah man die Koloſſalſtatuen des Kaiſers und der Göttin Roma aufgeſtellt, jene dem Olympiſchen Zeus des Phidias, dieſe der Argiviſchen Juno Polyklet's nachgebildet, und dieſe Werke wurden ſelbſt von einer Zeit bewundert, die noch die Vorbilder derſelben mit Augen ſchauen durfte. Und wie hier ein orientaliſcher Dynaſt die griechiſche Bildkunſt zur Verherrlichung

*) Torſo I, S. 602.

Roms beſchäftigte, ſo ſehen wir zu gleichem Zwecke am Zuſammenfluſſe der Saone und Rhone um dieſelbe Zeit einen ungeheuren Tempelbau erſtehen, mit welchem die geſammten Völkerſchaften Galliens, deren Koloſſalſtandbilder, ſechzig an der Zahl, das Heiligthum ſchmückten, dem vergötterten Weltherrſcher, als dem Lehnsherren gleichſam ihrer eigenen Götter, die Huldigung aller Völker von den Alpen bis zum Ocean, von den Pyrenäen bis zum Rheine darbrachten.

In Rom ſelbſt gehörten Kunſtſammlungen ſchon ſeit dem Ende der Republik zu den Erforderniſſen eines anſtändigen Hauſes und in dem Entwurfe des Baumeiſters zu einem ſolchen durfte es an einer nach Norden gelegenen Gemäldegalerie, wie wir aus Vitruv ſehen, nicht fehlen. Unter den Beiſteuern, mit welchen in Juvenal's dritter Satire die Freunde einem von Brandunglück heimgeſuchten, reichen Manne unter die Arme greifen, werden auch Bronze- und Marmorſtatuen nicht vergeſſen und der Dichter Statius ſchildert voll Bewunderung die reichen Kunſtſchätze auf den Landhäuſern ſeiner vornehmen Gönner zu Tibur und Sorrent. Man ſammelte vorzugsweiſe Werke älterer Meiſter, theils in Originalen, theils in Copien und wenn dabei auch viel Lächerliches und mancher Betrug mit unterlief, wenn auch die Sammler nicht immer Kenner waren und oft die Liebhaberei an Aeuſserlichkeiten haften blieb, der hohe Preis den Kunſtwerth beſtimmte oder gar das Intereſſe der Beſitzer mehr dem Schickſale als dem inneren Werthe des Kunſtwerkes galt — lauter Dinge, welche wir durch den Spott der alten Schriftſteller über ſolche Verkehrtheiten kennen —, ſo waren doch ſchwerlich alle Sammler und Liebhaber von Kunſtwerken dieſer Claſſe von Thoren angehörig und guter Geſchmack und geſunder Kunſtſinn in der römiſchen gebildeten Geſellſchaft nichts weniger als Seltenheiten.

Wenn es ferner zu Domitian's Zeit Enthuſiaſten gab,

welche für die Incunabeln der Kunſt ſchwärmten und die alterthümlichen Gemälde eines Polygnot und Aglaophon allen ſpäteren Bildern der gröſsten Meiſter vorzogen, ſo hatte ja auch Goethe bei uns über jene »Rücktendenz ins Mittelalter«, wie er es nannte, zu klagen, die den Meiſter des Kölner Dombildes weit über Rafael ſetzte und deren Anhänger in Rafael bereits den Verfall der ächten Kunſt beklagten.

Zu den Aufgaben, welche das römiſche Privatleben dieſer Zeiten immer häufiger der Kunſt ſtellte, gehörten, neben dem überhandnehmenden Portrait und den genreartigen Kunſtdarſtellungen zum Schmucke der Wohnungen bei den Groſsen und Reichen, auch ſolche Kunſtwerke, welche von Privatleuten in Tempel und Heiligthümer geſtiftet und irgend einer Gottheit durch Inſchrift geweiht wurden. Wie Auguſtus den Eſeltreiber mit ſeinem Thiere, deren glückverheiſsende Namen ihn am Morgen der Schlacht bei Actium als gute Vorzeichen erfreut hatten, in Erz bilden und in dem von ihm zum Gedächtniſſe ſeines Sieges erbauten Prachttempel aufſtellen lieſs, ſo geſchah Aehnliches von jedem Privatmanne, der dazu irgend die Mittel beſaſs. Solche Kunſtwerke hieſsen vorzugsweiſe mit griechiſchem Namen Agalmata, d. h. »Erfreulichkeiten«; denn es war Glaube der Alten, daſs die Götter Freude hätten an den Werken menſchlicher Kunſt. Dieſer Glaube aber, welcher den Künſtlern immer reiche Beſchäftigung gab, kam der Kunſt eben ſo zu Gute, wie in chriſtlicher Zeit die Kunſt gefördert wurde durch die Sitte der Votivbilder, welche der fromme Sinn der Einzelnen und ganzer Gemeinden der Jungfrau oder den Heiligen darbrachte. Noch heute bezeugen reizende griechiſche Epigramme, wie weit im Leben der Alten verbreitet dieſer Brauch war, und daſs ſelbſt den Armen Malerei und Bildkunſt ihren Dienſt dabei nicht verſagten. »O Bacchus,« heiſst es in der naiven Sprache einer ſolchen Widmungsinſchrift des Dichters Leonidas, »die

Mutter des Mikythos konnte dir nur von eines geringen Künſtlers Hand das Bild ihres Sohnes bieten, denn weder kunſtvoll noch reich können die Spenden des Armen ſein. Willſt du alſo ein ſchöneres haben, ſo brauchſt du ja nur meines Kindes Geſchick zu ändern!« Visconti berichtet von einem antiken Relief in Rom, das einen Magiſtrat in der Toga darſtellt, der den Göttern die Büſte ſeines Sohnes weiht, während die Mutter auf dem Altar Weihrauch zündet und gar manche unſerer erhaltenen Gewandſtatuen mag dieſelbe Beſtimmung gehabt haben *).

Die Kaiſer aus dem Hauſe der Julier, Tiberius, Caligula, Claudius und Nero waren, was ſie auch ſonſt ſein mochten, wenigſtens keine Feinde der bildenden Kunſt, ja es fehlt nicht an Zügen, welche das Gegentheil bezeugen. Selbſt der räthſelhafte Tiberius war ein Kunſtkenner, das bezeugt ſchon allein jener Zug, den Plinius aus ſeinem Leben erzählt. Vor Agrippa's Thermen ſtand unter anderen die berühmte Statue des Lyſipp, der ſogenannte Apoxyomenos. Tiber liebte dies herrliche Werk ſo ſehr, daſs er es ſich bei ſeinem Regierungsantritte, obſchon er damals noch ſeine Gewaltgelüſte ſehr im Zaume hielt, nicht verſagen mochte, daſſelbe in ſein Wohngemach zu verſetzen und dafür ein anderes Bildwerk aufſtellen zu laſſen. Aber das römiſche Volk beſtand mit ſolcher Hartnäckigkeit auf der Rückgabe des Werkes, daſs es laut im Theater dieſelbe von dem

*) Visconti *Opere varie.* IV, p. 233. Eine kleine, ſechs Zoll hohe Gewandſtatuette aus griechiſchem Marmor, mit noch ſichtbaren rothen Farbenſpuren, in meinem Beſitze, iſt ohne Zweifel ein ſolches Votivbildwerk, wie es Aermere weihen mochten. Es ſtellt ein junges Mädchen dar, die in der herabhangenden Rechten einen Opferkuchen oder eine Frucht hält, während die gehobene Linke etwas Anderes darbrachte. Kopf und linke Hand fehlen; beide waren eingeſetzt und zwar mit Blei feſtgelöthet, wovon ſich noch Reſte in den Löchern gefunden haben. Die Rückſeite der Figur iſt gänzlich unausgearbeitet. Profeſſor Hettner brachte ſie mit aus Athen, wo ſie unter dem Schutte der Akropolis gefunden worden war.

Kaiſer forderte und den Allmächtigen zum Nachgeben zwang. Bei allen Imperatoren dieſes Jahrhundertes finden wir den Hang, ihre Wohnungen mit den herrlichſten Werken der griechiſchen Kunſt zu ſchmücken und die Kunſtplünderungen Griechenlands, welche Caligula und in noch koloſſalerem Maaſsſtabe Nero zur Verſchönerung Roms anordneten, ſind allbekannt. Nero war, wie ſpäter Hadrian, ſelbſt in Malerei und Bildkunſt Dilettant, obſchon ſein Lehrer Seneca, wie wir geſehen haben*), von dieſen Künſten ſehr gering dachte. Ja er brachte es in beiden, zumal in der bildenden Kunſt, ſogar zu einem gewiſſen Grade von Meiſterſchaft, nur daſs ſeine Eitelkeit, wie Sueton hinzuſetzt, »ihn immer dem Künſtler nachſtreben lieſs, der gerade durch irgend ein Werk die Aufmerkſamkeit des Publicums am meiſten beſchäftigte.« So kurz dieſe Notiz auch iſt, ſo deutet ſie doch auf ein ſehr geſteigertes Kunſtleben und Kunſtintereſſe zu Nero's Zeit. Auch Tacitus ſtellt unter Nero's von Jugend auf geübten Liebhabereien die Beſchäftigung mit Modellirſtock und Pinſel obenan. Er zog den gröſsten Künſtler ſeiner Zeit, den genialen Erzbildner Zenodorus, aus Maſſilien nach Rom und verwandte ihn zu ſeinen zahlreichen Kunſtunternehmungen, die allerdings, wie wir in dem Abſchnitte über das Koloſſale ſehen werden, von Verirrungen nicht frei waren. Aber wenn auch der Wahnſinn ſeiner letzten Lebensjahre ſeinen Geſchmack verdarb, ihn das Prächtige für ſchön, das rieſig Ungeheuerliche für groſsartig halten und in der Anlage ſeines »goldenen Hauſes« eine ſprichwörtlich gewordene Verſchwendung entfalten lieſs — ſo zeigen doch Werke wie der Belvederiſche Apoll und der Borgheſiſche Fechter, welche ſeinen Lieblingsſitz zu Antium ſchmückten und ſein Entzücken an der wundervollen Amazone Strongylion's, eines Meiſters der Phidiaſiſchen Schule, die ihm auf alle ſeine Sommerreſidenzen

*) Torſo I, S. 508 ff.

folgte, daſs er die Kunſtwerke, mit denen er ſich umgab, wohl zu wählen verſtand. Iſt es gegründet, was der Haſs der Menſchen ihm Schuld gab, daſs er den ungeheuren Brand ſelbſt geſtiftet, der über drei Viertheile Roms in Aſche legte, ſo trifft freilich ſein Andenken neben allem Anderen auch noch der Fluch der Vernichtung des gröſsten Theiles faſt all der zahlreichen, aus Griechenland im Laufe ſo vieler Jahrhunderte nach Rom geſchleppten Meiſterwerke der Kunſt, deren Zerſtörung ſelbſt der ſtrenge Tacitus nicht ohne ſchmerzliche Klagen gedenken mag. Das Capitol war faſt allein unter allen hiſtoriſchen Prachtbauten mit ſeinen Sammlungen verſchont geblieben. Aber ſchon wenige Jahre nachher vernichtete es mit allen ſeinen Heiligthümern und Kunſtſchätzen ein neuer Brand unter Vitellius. Und die gewaltigen Feuersbrünſte, welche unter Titus und ſpäter zu Commodus' Zeit aufs Neue einen groſsen Theil der Stadt in Aſche legten, wurden den Meiſterwerken griechiſcher Kunſt nicht minder verderblich.

Auch die drei Kaiſer des Flaviſchen Hauſes, Vespaſian, Titus und Domitian, beſchäftigten und förderten die bildende Kunſt in der Weiſe des Auguſtus. Vespaſian bezahlte und beſchenkte die Künſtler eben ſo reichlich wie die Dichter und Gelehrten*) und namentlich erſcheint Titus als ein wirklicher Kunſtfreund, der ſeinen Palaſt mit Werken der beſten früheren und gleichzeitigen Künſtler ſchmückte. Auſser den Kaiſerbildniſſen der Flavier beſitzen wir noch heute in der Statue des Nil und in den Reliefs am Titusbogen und Forum der Minerva zu Rom einige Reſte von der Kunſt jener Zeit. Aber keines einzigen Meiſters Name iſt uns aufbehalten. Von Trajan's Kunſtbauten, den Schöpfungen des groſsen Architekten Apollodor von Damascus, wird ſpäter ausführlich die Rede ſein. Unter ſeinem Nachfolger Hadrian endlich, der das Verhältniſs der Römer

*) Sueton Vesp. 19.

zur bildenden Kunſt nach allen Richtungen und Nüancen hin in ſich vereint zeigt, feierte dieſelbe ihre letzten Triumphe, gleichſam ihren Sonnenuntergang, dem nach kurzer Dämmerung bald völlige Nacht folgen ſollte.

Bevor wir uns nun nach dieſer kurzen Ueberſicht der Imperatoren des erſten Jahrhundertes und ihrer Thätigkeit für die Kunſt zu den erhaltenen Hauptwerken der Plaſtik aus dieſer Periode wenden, dürfte es zur Vervollſtändigung unſerer Einſicht in das Verhältniſs dieſer Zeit zu der bildenden Kunſt und ihren Werken nothwendig ſein, einen Blick auf die römiſche Literatur zu werfen, um zu ſehen, in welcher Weiſe Dichter, Hiſtoriker, Rhetoren und gelehrte Sammler von beiden Notiz nehmen.

Die Literatur und die Kunſt.

Die Mängel und Unzulänglichkeiten in dem Verhältniſſe des Römerthumes zur bildenden Kunſt ſind von den neueren Kunſthiſtorikern ſo vollſtändig aufgezeigt worden, daſs man ſich die Mühe ſparen kann, das Verzeichniſs derſelben durch einzelne Züge noch zu vermehren. Es iſt wahr, die bildende Kunſt hat niemals tiefere Wurzeln in dem innerſten Weſen des römiſchen Volkslebens getrieben. Sie blieb, trotz aller Anhäufung von Kunſtwerken in Rom, dem römiſchen Volke ein fremdes Erzeugniſs. Ihr ganzes Daſein ſeit der Reſtaurationsperiode des zweiten vorchriſtlichen Jahrhundertes war und blieb ein Epigonenthum und zwar das Epigonenthum einer Vergangenheit, die dem Volke ſelbſt, ſeinen Traditionen, ſeiner Entwickelungsgeſchichte und ſeiner Naturanlage eigentlich fremd war. Aber es iſt darum nicht minder Thatſache, daſs die Kunſt von der Zeit an, als ſie von Griechenland nach Rom verpflanzt und römiſch geworden war, wie wir geſehen haben, nach Inhalt und Form eine letzte groſse Entwickelung in der Hinwendung zur Hiſtorie und Realität durch die Einwirkung des römiſchen Geiſtes erfuhr und daſs ſie in dieſer Zeit eine groſse

Reihe herrlicher Werke geſchaffen hat, in welchen ſich dieſe letzte Entwickelung ausprägte.

Wenn wir die römiſche Literatur mit der griechiſchen aus der Blüthezeit der helleniſchen Kunſt vergleichen, ſo finden wir, daſs die bildenden Künſte weit mehr in der erſteren als in der letzteren erwähnt und berückſichtigt werden. Einen Reichthum von Bemerkungen über dieſelben, wie er uns aus den Schriften eines Cicero entgegentrat, ſuchen wir vergebens bei irgend einem griechiſchen Schriftſteller der groſsen helleniſchen Culturepoche von Phidias bis auf Alexander den Groſsen. Die reiche, kunſtgeſchichtliche Literatur, welche ſpäter entſtand und deren Werke uns faſt ſpurlos verloren gegangen ſind, gehörte einer Zeit an, wo überhaupt bei mehr und mehr erſchöpftem Productionstriebe, die reflectirende Kritik, die Neigung zum überſichtlichen und gelehrten Wiſſen an die Stelle des unmittelbaren Genieſsens, des unbefangenen Lebens und Schauens getreten war. Dem Hellenen in der Blüthezeit der Kunſt fiel es ſelten ein, dieſelbe zum Gegenſtande beſonderen Nachdenkens und philoſophirender Betrachtung zu machen. Dazu war ſie für ihn viel zu ſehr ein natürliches, zu ſeinem ganzen Daſein nothwendig gehörendes Element, war ſie zu innig verwachſen mit ſeinem ganzen Sein und Weſen. Was hier von den Griechen einer beſtimmten Zeit geſagt wird, gilt im Grunde genommen, wenn auch mit verſchiedenen Ermäſsigungen, von den Alten überhaupt, im Vergleich zu uns Modernen. Wenn wir den Alten überlegen ſein mögen in der richtigen, äſthetiſchen und philoſophiſchen Erkenntniſs und Würdigung ihrer eigenen Kunſtſchöpfungen, wenn wir die Geſchichte und den Entwickelungsgang der Kunſt, ſelbſt nach deren trümmerhaften Reſten und den ſpärlichen Andeutungen der uns erhaltenen alten Schriftwerke, klarer überſehen und richtiger beurtheilen, wenn unſere kunſtphiloſophiſchen und kunſthiſtoriſchen Schriften nicht nur den uns bekannten alten Schriftſtellern, ſondern höchſt wehrſcheinlich ſogar

allen verlorenen Schriftwerken der Alten über Kunſt und Kunſtwerke bei Weitem überlegen ſind: ſo dürfen wir nicht vergeſſen, daſs wir dieſen wie ſo viele unſerer anderweiten Vorzüge weſentlich auch unſerer Dürftigkeit und unſeren Mängeln verdanken. Wie nur der Nordländer die Poeſie des Frühlings kennt, wie die ſehnſuchtsvolle Vertiefung in die Schönheit der Natur in Poeſie und Landsſchaftsmalerei nur dem Nordländer eigen iſt, der dieſe Naturſchönheit entbehren gelernt hat*), ſo iſt es auch mit unſerem Verhältniſſe zur Kunſt überhaupt. Den Alten war ſie eine zweite Natur und ein Naturbedürfniſs; für uns iſt ſie eine Treibhauspflanze, ein Culturluxus. Darum mochten ſie ſich einfach zu ihr verhalten, wie zu ihrer ſchönen Natur überhaupt, realiſtiſch unbefangen genieſsend, ohne Grübelei und Reflexion; denn —

»Dort, bei den Alten war That, aber wir — reden davon!«

ſingt König Ludwig von Bayern und es iſt nicht der ſchlechteſte Vers, den der gekrönte Kunſtfreund gemacht hat.

Schon die Römer »redeten mehr davon« als die Griechen und dieſe Erſcheinung in der römiſchen Literatur hat ihre guten Gründe. Die Kunſt war ihnen viel mehr ein Object, das ſie ausgebildet überkommen, ein fremdes Lebenselement, das allerdings im Laufe der Zeit auf ihre Sitten und Lebensgewohnheiten ſehr weſentlich umgeſtaltend und verändernd eingewirkt hatte. Eine ganze Richtung der römiſchen Literatur erſcheint daher aus dieſen Gründen und in dieſem Sinne entſchieden kunſtfeindlich. Das Catoniſche Altrömerthum, das wir früher geſchildert haben, ſetzte ſich fort auch in der Kaiſerzeit und eine ganze Reihe von Dichtern und Schriftſtellern gedenkt der Kunſt faſt nur, oder doch überwiegend, in dem Sinne paſtoralen Eifers gegen den Luxus und die Verſchwendung, welche ſie

*) Vergl. über dieſes ganze Thema: Ein Jahr in Italien III, S. 240 ff.

bei den Römern veranlaſſen half. Einer der Hauptvertreter dieſer Richtung iſt der ſogenannte Philoſoph Seneca, der Erzieher Nero's, deſſen Anſicht von Kunſt und Künſtlern wir bereits früher kennen gelernt haben*). Schon Gibbon hat über ſeine Moralpredigten gegen den Luxus im Vergleiche zu der Einfachheit der Scipioniſchen Zeit bemerkt: »der Philoſoph habe zu bedenken vergeſſen, daſs aller Luxus relativ iſt und daſs ſchon der ältere Scipio, deſſen Sitten durch Studien und Umgang verfeinert waren, von ſeinen rohen Zeitgenoſſen des Luxus angeklagt worden war.« Seneca iſt in ſeinen Schriften in der That ohne Sinn für die Kunſt. Bildhauerei, Erzguſs und Malerei gleich ſeinen Zeitgenoſſen zu den freien Künſten zu rechnen, konnte ſich der einſeitige Moraliſt »nicht entſchlieſsen«, dem ſelbſt die Wiſſenſchaft ohne beſtimmten moraliſchen Zweck werthlos erſchien und der zwiſchen der Freude der Kinder an »armſeligem Erzſpielzeuge« und dem Intereſſe der Liebhaber an koſtbaren Bronzen und Marmorwerken nur den einen Unterſchied fand, daſs bei gleicher Narrheit die erſtere wenigſtens die wohlfeilere ſei! Er redet dies Witzwort freilich nur dem griechiſchen Stoiker Ariſto nach, wie denn überhaupt dieſe ganze Betrachtungsweiſe, die mit ihrer ſinnenfeindlichen Nüchternheit und ihrem moraliſchen Spiritualismus zu dem bilderſtürmeriſchen und kunſtfeindlichen Chriſtenthume den Vorläufer bildete, von jener philoſophiſchen Doctrin der griechiſchen Stoiker ausging, die im Leben und vom Leben nichts übrig lieſs als die abſtracte »Tugend«. Für dieſe Doctrin ſind Reichthum und Lebensgenuſs überhaupt Sünde und Thorheit und die Kunſt und ihr ſchöner Sinnenſchein nichts als eine eitle Lüge. »Wie kindiſch, ſich an dem Marmorgetäfel der Wände, an dem Goldſchmucke des Deckengebälkes zu freuen, da man ja doch weiſs, daſs hinter den Marmorplatten rohes Mauerwerk, unter der Vergoldung

*) S. Torſo I, S. 508 ff.

gemeines Holz ſteckt!« So predigt Seneca und ſchilt die Kunſt ausdrücklich Lüge und Sinnenbetrug. Aber es war im Grunde praktiſch ſo ſchlimm nicht gemeint. Denn wie unſere Zeloten, die auf der Kanzel das Glück der Armuth und hungernden Entbehrung preiſen und die Welt- und Fleiſchesluſt verdammen, darum ſich ſelber Auſtern und Champagner bei vorkommenden Fällen nicht minder ſchmecken laſſen, ſo lieſs es ſich auch der theoretiſche Kunſtfeind Seneca im Leben ſehr wohl ſein im Beſitze ſeines fürſtlichen Reichthumes und ſeiner prachtgeſchmückten, kunſtverſchönten Villen, Gärten und Landhäuſer. Er mochte ſein philoſophiſches Gewiſſen dabei mit der Entſchuldigung rechtfertigen: »daſs man eben in Rom nicht anders leben könne« *). Wo es ihm übrigens wirklich Ernſt iſt mit ſeinen Strafpredigten gegen die Kunſtliebhaberei, da ſind dieſelben doch mehr gegen die unſinnige Verſchwendung und gegen die ebenſo ſinnloſe Sammelwuth ſeiner Zeitgenoſſen gerichtet. Dagegen iſt es ſehr bezeichnend für das römiſche Kunſtintereſſe, daſs ſelbſt ein Mann wie Seneca wenigſtens von einem Zweige der bildenden Kunſt, von der hiſtoriſchen Portraitkunſt, mit Achtung ſpricht; denn »groſser Männer Bildniſſe ſind,« wie er ſagt, »ein Reizmittel zur Tugend.«

Jene moraliſirende Polemik gegen Kunſt und Kunſtintereſſe finden wir ebenſo bei den ſatiriſchen Dichtern wie Horaz und vor allen bei Juvenal. Bei Horaz gilt der Spott vorzugsweiſe der lächerlichen Kennerſchaft und jener Modeleidenſchaft des Sammelns, die allerdings Vielen ſeiner Zeitgenoſſen zu einer Art von Manie geworden war. *Insania* und *insanus*, Tollheit und toll, ſind dafür in den Epiſteln und Satiren des Dichters die ſtehenden Bezeichnungen und die

*) Seneca Ep. 50, 3. »Blinde ſuchen wenigſtens einen Führer, aber wir irren ohne einen ſolchen umher und ſprechen: »»ich bin nicht ehrgeizig und prachtliebend, aber Niemand kann anders in Rom leben.««

Antiquitätenſucht der römiſchen Kunſtfreunde, die bei vielen römiſchen Sammlern vorherrſchend war, erfährt nicht minder die Geiſsel ſeiner Satire. Aber wenn er ein Lied Pindar's einen beſſeren Lohn für einen Olympiſchen Sieger nennt, als hundert Ehrenſtatuen, ſo wird das Niemand dem »Dichter« verübeln, eben ſo wenig, als daſs er ſeinem Freunde Cenſorinus zum Saturnalienfeſte ſtatt eines koſtbaren Werkes griechiſcher Plaſtik, dergleichen einander zu ſchenken unter den reichen Römern Sitte war und er ſelbſt vielleicht von dem Freunde erhalten hatte, ſeine Gedichte als Gegengabe ſendet. Horaz war eben, nach damaligen Begriffen, »ein armer Poet«, wenn er auch ein Landgütchen und einige Sklaven beſaſs, ſein Freund dagegen ein reicher Mann, in deſſen Hauſe es, wie Horaz ſelbſt bemerkt, an Kunſtwerken nicht mangelte und ſo konnte denn der Dichter wohl mit Recht ſagen:

»Gern ſchenkt' ich meinen Freunden theure Gaben,
Sie ſollten Schalen, Bronzewerke haben,
Wie ſeinen Helden Hellas ſie geweiht;
Und mit dem Beſten hätt' ich dich erfreut,
O Freund, wär' mir in Fülle zugewendet,
Was Skopas und Parrhaſius vollendet,
In Farben der, in Marmor jener Meiſter,
Zu bilden Menſchen bald, bald höh're Geiſter.
Doch daran fehlt mir's, während dich's nicht kümmert,
Da voll dein Haus von ſolchen Zierden ſchimmert.
Du liebſt ein Lied; ein Lied ſei dir gewährt« u. ſ. w.

So ſpricht kein Kunſtverächter und als ſolcher erſcheint auch anderswo der Dichter nicht, der das moraliſirende Geſchwätz der Stoiker gegen Kunſt und Kunſtgenuſs ſo geiſtreich parodirt in jener reizenden ſiebenten Satire des zweiten Buches, wo er ſich, der Saturnalienfreiheit zu Ehren, von ſeinem Hausſklaven Davus über ſeine vielen »Schwachheiten«, die eben auch Schwachheiten ſeines Zeitalters vorſtellen, den Moraltext leſen und unter Anderem auch ſeine Liebe für die Werke des griechiſchen Pinſels als eine incon-

ſequente Narrheit ganz im Sinne der bekannten Ciceroniſchen »ſtoiſchen Paradoxa« vorwerfen läſst. Sein Davus ſagt in Bezug auf die letztere Leidenſchaft:

»Wenn du trunkenen Blick's ein Gemälde des Pauſias anſtierſt,
Iſt das weniger Sünde, du Thor, als wenn ich, auf den Zehen
Reckend empor mich, beſchaue die Kämpfe der Fechter, ſowie ſie
Prangen in Röthel und Kohle, der Fulvius, Pacidejanus
Oder der Rutuba, daſs, wer ſie ſieht, muſs glauben, er ſchaue
Wirklichen Kampf der Männer und wie ſie in Ausfall und Deckung
Führen den Streich? — Ich heiſse dafür: »Rumtreiber« und »Nichtsnutz«,
Du — dich heiſsen ſie »Kenner und feinen Ergründer der Alten!«

Horaz war nicht reich genug, um Kunſtwerke zu ſammeln, aber er war Philoſoph genug, ſich über ſolchen mangelnden »Beſitz« zu tröſten; denn nur gegen ſolchen Beſitz, nicht gegen die Kunſt ſelbſt und ihre Werke zeugt es von Gleichgültigkeit, wenn er in der berühmten Epiſtel an ſeinen Freund Julius Flavius das ſtolze Wort ſagt:

»Viele haben ihn nicht, und Einen — kümmert er wenig!«

Es iſt richtig, daſs die Schilderung, welche er einmal von dem Verhältniſſe des griechiſchen Volkes zur Kunſt giebt*), viel mehr ein Zerrbild iſt, als eine richtige Würdigung der Entwickelung des griechiſchen Kunſtgeiſtes. Aber dem ſcherzenden Poeten, dem gerade dieſe komiſche Auffaſſung, daſs Hellas alle möglichen Künſte mit Leidenſchaft betrieben,

»Gleich wie ein fröhliches Kind, das unter den Augen der Amme
Raſch nach dem Spielwerk greift, bald wieder geſättigt es wegwirft,«

zu ſeinem Thema paſste, mochte es ſchwerlich einfallen, daſs man ihn zweitauſend Jahre ſpäter im Ernſte für ſolche ſcherzhafte Aeuſserung ſcheltend verantwortlich machen, oder gar umgekehrt darin »ein treffliches Gemälde der griechiſchen Bildung« finden würde**).

---

*) Epiſteln II, 1, 93 ff.

**) Und doch iſt Beides geſchehen. Das Erſtere von Thierſch (Epochen der griechiſchen Kunſt S. 56), das Zweite von dem gelehrten Erklärer der Horaziſchen Briefe Th. Schmid.

Horazens groſser Zeitgenoſſe Virgil war ſich der Stellung klar bewuſst, welche der Charakter ſeiner Nation zur griechiſchen Kunſt einnahm und hat dieſelbe mit unübertrefflicher Meiſterſchaft in jenen berühmten, bereits früher (Seite 161) mitgetheilten Verſen ausgeſprochen. Aber auch er weiſs die bildende Kunſt gebührend zu ſchätzen und mit liebevoller Ausführlichkeit ſchildert er, in der dritten Ekloge, ſelbſt die Werke ſeiner Holzſchnitzkunſt, wie ſie damals auch der wohlhabende Landmann in ſeinen Bechern und Trinkſchalen beſaſs. Zahlreich ſind die Beſchreibungen in ſeinen Gedichten, welche, wie die Schilderung troiſcher Scenen im erſten, die Darſtellung der Sage von der Jo im ſiebenten, die Schlacht bei Actium auf dem Schilde des Aeneas im achten Buche der Aeneide, wirklichen Kunſtwerken, Gemälden, Reliefs und Statuengruppen ihren Urſprung verdanken und von der Wölfin, der Säugamme des Romulus und Remus, die er mit ſo unnachahmlicher Kürze beſchreibt: —

»Auch ſie ſah man gebildet, des Mavors Wölfin, in grüner
Grotte gelagert und ihr an den Brüſten ſpielte das Zwillings-
Paar der Knaben und ſog an der Mutter harmlos die Nahrung.
Sie dagegen zurück den ſchlanken Nacken gewendet,
Leckte mit ſanfter Zunge den einen und andern behaglich« —

von dieſer Gruppe iſt uns ſelbſt das plaſtiſche Original noch heute in Nachbildungen erhalten. Aus der Beſchreibung der Cyclopenarbeit am Schilde des Aeneas zu folgern, daſs ein Dichter wie Virgil, ein praktiſcher Römer, »keine Kenntniſs von der Technik der Metallarbeit gehabt habe«, wie neuerdings geſchehen iſt, heiſst die Bedingungen poetiſcher Schilderung, zumal bei einer Gelegenheit, wo es galt »Cyclopen« in Scene zu ſetzen, völlig überſehen.

Mehr noch wie bei Virgil tritt bei Ovid die Bekanntſchaft mit den Werken bildender Kunſt in ſeinen Dichtungen hervor. Wir haben ſchon bei den Sculpturen des

Apollotempels der Phigalier*) geſehen, daſs Ovid, der im zwölften Buche ſeiner Metamorphoſen die Centaurenkämpfe, wie er ſelbſt andeutet (V. 398), nach Kunſtwerken ſchilderte, bei manchen Stellen gewiſſe Gruppen, denen jenes berühmten Frieſes ähnlich, vor Augen hatte. Beſonders häufig erwähnt er Apelles' Meiſterbild der Venus Anadyomene, »das ſorgfältigſte und berühmteſte Werk des Koiſchen Meiſters«, um mit demſelben ſeine Geliebte zu vergleichen. Wir erfahren von ihm, daſs eine Copie dieſes Werkes den Palaſt des Auguſtus mit anderen berühmten Kunſtwerken ſchmückte und daſs daſſelbe Motiv der Göttin, »die mit den Fingern das Naſſe ausſtreift aus dem wallenden Haupthaar«, auch ein beliebtes bei den plaſtiſchen Künſtlern war**), wie uns denn auch in der That noch eine kleine Bronzenachbildung in dieſer Attitüde in der zu Pontailler 1802 gefundenen Venusſtatue erhalten iſt***). Ovid iſt es, dem wir die feine Charakteriſtik eines Plaſtikers wie Myron durch ein treffend gewähltes Wort verdanken†) und der Dichter, der da ſingen konnte:

»Hätte den Koërn nimmer Apelles die Venus gebildet,
Läge ſie heute noch tief unter den Fluthen des Meers!«

hatte keinen geringen Begriff von der Schöpferkraft der bildenden Kunſt. Wie reizend iſt die in nur zwei Verszeilen gegebene Schilderung der mediceiſchen Venus und des von der jungfräulich menſchlichen Scham gebotenen Motives der Haltung des Körpers und der Hände††)! Er hatte Athen beſucht und Phidias' beide Pallasbilder auf der

---

*) Torſo I, S. 300.

**) *De arte amandi* II, 223.

***) Müller-Wieſeler II, 26, 284, in der man die ſtehende Venus des Polycharmos erkennen möchte.

†) Torſo I, S. 339.

Ipsa Venus pubem, quoties velamina ponit,
Protegitur laeva semireducta manu.

††) Vergl. Torſo I, S. 395.

Akropolis ſind Gegenſtände ſeiner Bewunderung; aber auch des Kalamis herrliche Roſsgeſtalten und Myron's berühmte Kuh weiſs er gebührend zu ſchätzen.

Der liebenswürdige Properz, der Jugendgenoſſe Ovid's, zeigt ſich in ſeinen Liebeselegien, ganz entſprechend ſeiner ſinnlich klaren, lebendigen Anſchauungsweiſe, die Alles zum plaſtiſchen Bilde geſtaltet, nicht minder als feinen, liebevollen Kenner und Beobachter der bildenden Kunſt und ihrer Werke. Das beweiſt jene Charakteriſtik der gröſsten griechiſchen Meiſter der Malerei und Plaſtik in der neunten Elegie des dritten Buches, wo er in kurzen und treffenden Zügen Lyſipp und Kalamis, Apelles und Parrhaſius, Mentor und Mys, Phidias und Praxiteles hervorhebt:

»Lebenſprühende Bilder, ſie ſind der Ruhm des Lyſippus,
Stolz zeigt Kalamis mir herrlichſter Roſſe Geſtalt;
Höchſtes leiſtet mit Venus, der Meerentſtieg'nen, Apelles,
Doch in beſchränkterem Raum glänzt auch Parrhaſius' Kunſt;
Mentor erſtrebet der Form durch Gruppirung Reiz zu verleihen,
Doch der Akanthus des Mys ſchlingt ſich in zierlichem Lauf;
Zeus ſchaut ſelbſt ſich mit Luſt in Phidias' Wundergebilde,
Aber Praxiteles heiſst »Meiſter des Marmors« der Welt.«

Und wenn der Dichter in der neunundzwanzigſten Elegie deſſelben Buches Heilung ſeiner Herzenswunden durch eine Reiſe nach Athen zu ſuchen beſchlieſst, ſo ſind es neben der Philoſophie und Dichtkunſt, neben »der Jahre Gewalt und dem Raum weit trennender Meere« auch die bildende Kunſt und ihre Werke in der göttergeliebten Pallasſtadt, von deren Betrachtung er ſich Linderung ſeiner Schmerzen verſpricht und hofft, daſs ſie

»Bringen der ſchweigenden Bruſt Wunden doch Heilung zuletzt.«

Seiner ſchönen Beſchreibung des Skopas'ſchen Apollo Citharödus ſind wir ſchon früher*) begegnet. Noch häufiger

*) Torſo I, S. 362 f.

aber als auf die Plaſtik ſind die Beziehungen auf Malerei und Gemälde in ſeinen Gedichten. Ueberhaupt ſpielt die Malerei eine groſse Rolle in der Farbenpoeſie der gleichzeitigen Dichter. Wenn Properz einmal Charon's Nachen »von grünlichem Segel umflattert« nennt, ſo iſt dieſer Zug offenbar einem Gemälde entnommen, in welchem dieſe Farbe eine von der Farbenſtimmung des ganzen Bildes geforderte war. Nur ein feiner Kenner wie Properz mochte die ſchmuckloſe Einfachheit in der Erſcheinung ſeiner Geliebten mit dem einfachen, in ſeiner Reinheit ſchönen Colorit des Apelles vergleichen und ein an dem Schauen des Schönen geſchärfter Blick ſpricht aus der hingeworfenen Bemerkung, daſs die Augen der Göttin das minder Schöne ſind in der Idealgeſtalt der Pallas Athene *). Reich vor Allem ſind die Properziſchen Dichtungen an Schilderungen, welche offenbar an Reliefdarſtellungen oder Gemälde anknüpfen, die der Dichter vor Augen hatte. Dahin gehören der Untergang der Helle, der dem Helleſpont den Namen verlieh; Venus auf Ida's Höhen in Liebe das Lager mit Paris theilend, von den Hamadryaden belauſcht und von Bacchus mit ſeinen greiſen Silenen, ein mythiſches Motiv, das allein in dieſer Stelle erwähnt wird **). Dahin gehört endlich vor Allem der Raub des Hylas in der zwanzigſten Elegie des erſten Buches, deſſen Schilderung dem Kenner der Alten mit Sicherheit das Vorbild als der bildenden Kunſt oder der Malerei, vielleicht auch beiden angehörig, verräth. Man ſieht die Darſtellung des Ganzen, wie ſie in der Behandlungsweiſe ſolcher Stoffe bei den Alten geboten war, gleichſam vor ſich in den reizenden Verſen, die zunächſt ſchildern, wie das heldenführende Argoſchiff ſoeben am Geſtade Myſiens vor Anker gegangen iſt. Die Argonauten richten ſich das Nachtlager zu aus Laubſtreu an der bewal-

*) II, 28, 12. Doch iſt die Stelle nicht ganz klar.

**) Prop. II, 32 und daſelbſt die Anmerkung von Herzberg.

deten Uferbucht. Der ſchöne Jünglingsknabe Hylas wird unterdeſſen ausgeſendet, eine labende Quelle aufzuſuchen. Da verfolgen ihn auf ſeiner Wanderung durch die liebliche Wildniſs, zuerſt gelockt von ſeiner Schönheit, »die Brüder aus Aquilo's Stamme« —

»Zethes flattert herab, Kalaïs flattert herab,
Und mit ſchwebendem Arm will Küſſe ein jeder ſich rauben,
Küſſe von oben herab bringen in wechſelnder Flucht.«

Er bricht einen Baumzweig und verjagt die Zudringlichen, die ihn emporzuziehen verſuchen. Aber ach, er iſt dieſer Gefahr nur entgangen, um einer ſchlimmeren zu verfallen:

»Wehe ihm! Hylas ging, ging zu den Nymphen des Hain's!
Unter dem Gipfel des Berges Arganthos ſprudelte Pege's
Quell, in kryſtallener Fluth lauſchten die Nymphen des Hain's.
Ueber dem ſchimmernden Naſs, in kunſtlos lieblicher Wildniſs,
Hingen vom einſamen Baum ſaftige Aepfel herab;
Lilien ſproſsten umher auf dem feuchten, wieſigen Grunde,
Miſchend ihr ſchneeiges Weiſs unter den purpurnen Mohn.
Er, nach kindlicher Art, mit zartem Finger ſie brechend,
Dachte der Blumen bald mehr als der gebotenen Pflicht;
Bald auch bückt er ſich dann, nichts ahnend, zum ſpiegelnden Becken,
Und vertändelt beim Trug ſchmeichelnder Bilder die Zeit.
Endlich läſst er die Arme hinab, um Waſſer zu ſchöpfen,
Rechts auf die Schulter geſtützt, zieht das Gefäſs er herauf.
Da, von der Schönheit des Knaben entflammt, verlaſſen die Nymphen
Staunend Reigen und Tanz, tauchen geſchäftig empor,
Ziehen den Knieenden ſanft in die weich ſich theilenden Fluthen —
Hin ſank Hylas! es rauſcht dumpf ihm zu Häupten die Fluth.
Oftmals ruft ihm von fern: »Hylas!« der Alcide, doch immer
Tönet den Namen allein Echo, die ferne, zurück.«

Als ein überaus liebenswürdiger Zug in dem ſittlichen Verhältniſſe des Dichters zur Kunſt erſcheint ſein ſittlich-äſthetiſches Gefühl, das ihn alle bloſs auf Sinnenreiz und Ueppigkeit gerichteten Werke derſelben beklagen und verdammen läſst. Doch dieſes Thema verlangt ein beſonderes Capitel, das nach den Vorarbeiten des vortrefflichen Letronne, den

man wohl in Bezug auf die Beurtheilung alter Kunſt den Leſſing Frankreichs nennen kann, kaum noch irgend eine Schwierigkeit bietet.

Soviel von den Dichtern der erſten Kaiſerzeit. Ob ihr Petronius, der Verfaſſer jener räthſelhaften, unter dem Namen Satyricon auf uns gekommenen Bruchſtücke, angehöre, iſt zweifelhaft; gewiſs aber ſoviel, daſs in denſelben die bitterſte Satire gegen die Kunſtverachtung des nach Geld geizenden, vornehmen Pöbels Hand in Hand geht mit feinem Kunſtgeſchmacke und Kunſtſinne des Verfaſſers. Wen der Mund eines ſchönen Mädchens an »den Mund der Praxiteliſchen Diana« erinnern konnte, verräth eine nicht gewöhnliche, ins Detail eingehende Beobachtung des Schönen in ſeiner eigenthümlichſten Bildung. Die Stelle, wo er beiläufig, aber mit Vorliebe und Einſicht von Kunſt, Künſtlern und Kunſtwerken in ſeinem Roman redet, von deſſen ſechzehn bis zwanzig Büchern wir freilich nur zerriſſene Fragmente beſitzen, läſst den Verluſt des Werkes nur um ſo mehr bedauern.

Papinius Statius, Hofpoet Domitian's und gefeierter Improviſator ſeiner Zeit, iſt uns ſchon aus der Beſchreibung des Lyſippiſchen Hercules Epitrapezius als Kunſtfreund bekannt*). Daſſelbe Werk hat auch Statius' Zeitgenoſſe und College Martial in einem ſeiner Epigramme gefeiert. Wenn aber dieſer Dichter, um dem Beſitzer eine Artigkeit zu ſagen, in die Worte ausbricht: »vom Lyſipp iſt es? ich glaubte vom Phidias,« ſo hat ihn freilich, wie ſo oft geſchieht, die Schmeichelei eine Dummheit ſagen laſſen. Statius' Gedichte liefern noch manche Züge aus dem damaligen römiſchen Kunſtleben, von dem Schmucke der Prachtvillen mit Gemälden und plaſtiſchen Kunſtwerken. Ihm verdanken wir auch die Beſchreibung der koloſſalſten aller Reiterſtatuen des Alterthumes. Von den Hufen des Roſſes bis zum Haupte

*) Torſo II, S. 23.

des Reiters hundertſieben Fuſs hoch, ragte dieſes koloſſale Standbild Domitian's weit hinaus über die vier Prachttempel, in deren Mitte es ſich vor der heutigen Phokasſäule*) erhob. Der Kaiſer war dargeſtellt mit ausgeſtreckter Rechten, den Frieden gewährend, die Linke trug ein Minervabild mit dem Meduſenſchilde. Der griechiſche Reitermantel, die Chlamys, hing den Rücken hinab, an der linken Hüfte das Schwert. Das feurige Roſs mit dichter Mähne und breiten Weichen ſchien ſtolz aufgeworfenen Kopfes wie lebendig wegzuſchreiten über die Geſtalt des gefeſſelten Rheinſtromes zu seinen Füſsen, während ſein kaiſerlicher Reiter »mild lächelnd« über die ewige Stadt hinſchaute.

Gehen wir von den Dichtern zu den Proſaikern über. Von Cicero iſt früher ausführlich geſprochen. Sein berühmter Freund und Zeitgenoſſe, der gelehrte Varro, war nicht nur ein ſammelnder Liebhaber der bildenden Kunſt, ſondern behandelte dieſelbe auch hiſtoriſch in ſeinen Schriften. Sein im Alterthume hochberühmtes Werk »*hebdomades*« war mit nicht weniger als ſiebenhundert Portraitbildniſſen aller groſsen Männer des griechiſchen und römiſchen Alterthumes ausgeſtattet. Die Erfindung dieſer Art von Illuſtrationen, welche Plinius, der das Verfahren nicht mehr kannte, als etwas ganz Auſserordentliches rühmt, ſcheint Varro's Eigenthum geweſen zu ſein. Nach Visconti waren es Ikonographien auf Pergament gemalt; nach Münter und Otfried Müller ein älteſter Verſuch der Formſchneidekunſt in Holz, während andere Kunſthiſtoriker an Metallſtempel denken, welche in Wachs abgedrückt und eingeklebt, reliefartig vorſpringende Bilder gaben. Daſs man übrigens ſchon in der erſten Kaiſerzeit Ausgaben beliebter Dichter mit deren Portraits ſchmückte, lehrt ein Epigramm Martial's über ein ſolches Bildniſs des Virgil und die berühmte im Vatican aufbewahrte Handſchrift aus dem vierten Jahrhunderte unſerer Zeitrechnung enthält

*) Gregorovius Geſch. Roms I, S. 440.

des Dichters Bild *en face* in ganzer Figur mit Schreibtafel, Pult und Schriftrollenbehälter.

Unter den Schriftſtellern der erſten Kaiſerzeit tritt uns zunächſt der unſterbliche Geſchichtſchreiber derſelben entgegen. Es iſt wahr, daſs Tacitus in ſeinen Geſchichtswerken die bildende Kunſt nicht berückſichtigt. Aber thut dies denn, um nur ein anderes Beiſpiel anzuführen, ein Schloſſer in ſeiner Geſchichte des achtzehnten und neunzehnten Jahrhundertes? und dürfen Spätere daraus den Schluſs ziehen, daſs überhaupt in dieſer Zeit nicht gemalt und gemeiſselt worden iſt, oder daſs der deutſche Geſchichtſchreiber ohne Empfänglichkeit und Sinn für die Werke der Malerei und Bildkunſt geweſen? Daſs Tacitus' groſse Seele für den Werth und die Schönheit griechiſcher Bildkunſt empfänglich war, beweiſt ſchon ſeine Klage um »den unerſetzlichen Verluſt« ſo vieler herrlicher Meiſterwerke derſelben durch den Neroniſchen Brand. Mehr Beziehungen auf bildende Kunſt und Künſtler bieten die Bruchſtücke des Hiſtorikers Vellejus Paterculus; und wenn auch der eitle Pedant Plinius der Jüngere, wie er ſelbſt geſteht, »wenig von Kunſt verſtand«, ſo verdanken wir doch ſeinem ungleich berühmteren Oheim ſo ziemlich den beſten Theil aller unſerer Nachrichten über Kunſt, Künſtler und Kunſtwerke des Alterthumes. Es iſt wahr, daſs in der berühmten Realencyclopädie, welche dieſer grundgelehrte Römer, wie er in ſeiner Dedication an Kaiſer Titus berichtet, aus mehr als zweitauſend Bänden zuſammengetragen hat, von tieferem Verſtändniſſe für die Kunſt nicht viel zu finden iſt. Ihre Werke intereſſirten den alten gelehrten Barbaren eigentlich nur als Curioſa. Nicht einmal die Kunſtſprache der griechiſchen Schriftſteller, Kunſthiſtoriker und Kunſtkritiker, aus deren Schriften er ſeine Notizen zum Theil entnahm, iſt ihm völlig geläufig und ſchon Winckelmann hat gezeigt, daſs er in der Ueberſetzung mancher äſthetiſcher Ausdrücke und Beziehungen lächerliche Miſsgriffe gemacht hat. Er erzählt mit Gemüthsruhe, daſs Kaiſer Claudius aus einem herrlichen

Portraitbilde Alexander's von Apelles den Kopf herausſchneiden und dafür den ſeinen einſetzen liefs und keine Bemerkung verräth ſeine Entrüſtung über dieſe Barbarei. Aber die zwanzigtauſend Artikel des antiken Converſationslexikons, mit dem er ſeine Zeit beſchenkte, machen manchen Irrthum und manches Verſehen verzeihlich und die Thatſache bleibt darum doch feſt beſtehen, dafs er viele ſeiner Kunſtnotizen und Kunſturtheile ſehr verſtändig auswählte und dafs ohne ſein Werk eine Kunſtgeſchichte der Alten zu ſchreiben für uns faſt eine Unmöglichkeit ſein würde. Jedenfalls aber beweiſt ſeine Arbeit, dafs das Intereſſe an der Kunſt damals ein überaus verbreitetes war und dafs die Haupturtheile über die grofsen Meiſter der Griechen im Publicum feſtſtanden.

Daſſelbe ſehen wir aus dem Werke Quinctilian's. Es iſt kein Beweis gegen die Kunſteinſicht dieſes erſten öffentlich angeſtellten Profeſſors der Beredtſamkeit und zugleich Erziehers der kaiſerlichen Prinzen am Hofe Domitian's, wenn er in dem kurzen Referate über die verſchiedenen Stilarten der grofsen griechiſchen Bildner und Maler im zwölften Abſchnitte ſeines Lehrbuches der Beredtſamkeit dieſe Stilunterſchiede nicht als ſeine Anſicht, ſondern als die feſtſtehende öffentliche Meinung der gebildeten Welt ausſpricht. Es iſt vielmehr nur Beſcheidenheit, welche auch in der Form des Ausdruckes ſich dem einſtimmigen Urtheile des geſammten Alterthumes unterordnet. Wohl aber ſpricht es für ſein eigenes und für das Kunſtintereſſe und Kunſtverſtändnifs ſeiner Zeit, dafs er in einem Werke über Sprache und Beredtſamkeit ſeine Erklärungen, Beiſpiele und Gleichniſſe nicht ſelten auch aus dem Gebiete der Plaſtik entlehnt und ſeine Leſer, um eine Geberde, eine Haltung, ein Coſtüm zu veranſchaulichen, auf den Anblick von ſtatuariſchen Darſtellungen verweiſt. Und wenn uns von ihm nur das eine Wort über den olympiſchen Zeus des Phidias bekannt wäre; »dafs dieſes Werk ſelbſt die Erhabenheit des höchſten der Götter erſt zu

ihrer Vollendung gebracht und ſeine Verehrung bei den Menſchen geſteigert habe« *), ſo würden wir geſtehen müſſen, daſs ſo nur wahre Empfindung des Erhabenen in der Kunſt ſich auszudrücken vermochte. Selbſt in den Schriften des Africaners Apulejus, um die Zeit Kaiſer Hadrian's und der Antonine, finden wir noch zahlreiche Bezugnahme auf Kunſt und Kunſtwerke und ſeine Beſchreibungen der letzteren zeigen von feinem Sinne und aufmerkſamer Betrachtung.

Zur römiſchen Literatur müſſen wir auch Plutarch rechnen, obſchon er als Grieche griechiſch ſchrieb. Denn er lebte lange in Rom und Italien und ſchrieb für römiſche Zeiten und Leſer unter Trajan und Hadrian. Wir haben geſehen, daſs Plutarch nichts weniger als ein Kunſtfreund oder gar ein Enthuſiaſt für die bildenden Künſte war **). Aber um ſo ſchwerer muſs es ins Gewicht fallen, daſs er ſich der allgemeinen Atmoſphäre der Kunſtbildung und des Intereſſes für die Kunſt dennoch nicht entziehen konnte und daſs ſeine Schriften für das Vorherrſchen beider unter ſeinen Zeitgenoſſen in zahlreichen Stellen unabſichtlich Zeugniſs geben. So überraſcht es uns, bei dem kunſtverachtenden Gelehrten in ſeinen ethiſchen Schriften häufig Wendungen und Gleichniſſen zu begegnen, die, von dem Thun der Maler und Bildhauer hergenommen, den Zuſammenhang zwiſchen Atelier und Leben bezeugen. Dahin gehört es z. B., wenn er in der Schrift von der Bezähmung des Jähzornes bemerkt: »Die Künſtler thun, wie ich glaube, ſehr recht daran, wenn ſie ihre Werke von Zeit zu Zeit vor der Vollendung in Pauſen betrachten; denn dadurch, daſs ſie dieſelben aus den Augen entfernen, erneuern ſie durch die öftere Beurtheilung den Blick und ſchärfen ihn für die kleinſte Verſchiedenheit, deren Erkennen ſonſt das anhaltende und tägliche Anſchauen ihnen entzieht.« In der Schrift über die richtige Lectüre der

*) Torſo I, S. 185.
**) S. Torſo I, S. 506 ff.

Dichter, in welcher er »die Malerei eine ſtumme Poeſie« nennt, finden wir zugleich die ſehr richtige und feine Erklärung des idealen Momentes in der Wirkung der Kunſt ſelbſt da, wo ſie Abſtoſsendes und Widerwärtiges nachbildet. »Bei der Betrachtung eines gemalten Therſiteskopfes, einer Schlange, eines Affen,« ſagt er, »gilt unſere Bewunderung der Aehnlichkeit, nicht der realen Schönheit ſolcher Objecte; und wenn Timomachus uns den Kindermord der Medea, Theo den Muttermord Oreſt's, Parrhaſios den verſtellten Wahnſinn des Odyſſeus oder Chärophanes lascive Darſtellungen malt, ſo iſt es die Kunſt, welche dieſelben nicht nur erträglich, ſondern auch angenehm zu ſchauen macht. Wir fliehen den Anblick eines ſiechen und todtwunden Menſchen, aber Ariſtophon's vergifteter Philoktet und Silanion's ſterbende Jokaſte ſchauen wir, trotzdem daſs ſie wie Ausgezehrte und Sterbende dargeſtellt ſind, mit Vergnügen.« Warum? weil die Kunſt darauf angewieſen iſt, das natürlich Unſchöne, Häſsliche und Widerwärtige in ihrer idealen Darſtellung »zu mildern«. In der griechiſchen Kunſtgeſchichte zeigt ſich unſer Autor ſehr bewandert und ohne ſeine Schriften würde unſer Wiſſen von derſelben, wie dem aufmerkſamen Leſer des Torſo nicht entgangen ſein wird, ſehr empfindliche Lücken haben. Wir wiſſen, um nur ein Beiſpiel aus unzähligen anzuführen, durch ihn allein, daſs die groſsen alten Meiſter an ſehr vielen Arbeiten, die aus ihren Ateliers hervorgingen, eben nur »die letzte Hand anlegten«, während ſie die ganze übrige Ausführung ihren Schülern überlieſsen, woraus ſich allein die ungeheure Fruchtbarkeit ſo vieler griechiſcher Plaſtiker erklärt; und auch dies erfahren wir nur durch eine gelegentliche, vergleichende Bemerkung im Leben des Timoleon. Freilich iſt der Horizont von Plutarch's äſthetiſcher Grundanſchauung ein ſehr enger. Denn ſie läuft überall, wo der Moralphiloſoph ins Spiel kommt, auf den Satz hinaus: daſs im Grunde doch Kunſt und Kunſtwerke des Malers und Plaſtikers weit niedriger ſtehen als die

Realität der hiſtoriſchen Thatſachen und Vorgänge, welche ihnen den Stoff liefern. Der Feldherr, der eine Schlacht gewinnt, der Held, der eine kühne That vollbringt, ſtehen hoch über dem Künſtler, deſſen Meiſsel oder Pinſel beide darſtellt. Aber Plutarch iſt hier inſofern ehrenwerth, als er die antike, männliche Geſinnung vertritt im Gegenſatze zu der verweichlichten Denkweiſe einer Zeit, die ein Bild der Marathonſchlacht höher achtete, als den Heldengeiſt, der einſt dieſen unſterblichen Sieg der Bildung über die Barbarei erkämpfte. Doch vergiſst er nicht, »daſs die Künſte gleich ſind dem überall hin vertheilten Feuerfunken des Prometheus« und für die Stadt der Athene Ergane, der kunſtbeſchützenden Gottheit, weiſs er kaum herrlicheren Ruhm zu preiſen, als daſs ſie »die liebreiche Pflegerin und Amme der Künſte« geweſen und die einen ſelbſt erfunden, die anderen zu höchſter Vollendung geführt habe. Wir wiſſen, mit welchem Entzücken er ſprach von den Schöpfungen des Phidias auf Athens erhabener, Alles überſtrahlender Stadtburg und haben nicht vergeſſen, wie ſinnig und fein er ſelbſt es beurtheilte, daſs ein Praxiteles die göttliche Schönheit ſeines geliebten Thespiſchen Mädchens im Götterheiligthume zu Delphi aufſtellte *): »eine frommere Gabe in Wahrheit als jene Städte darbrachten, die in demſelben Heiligthume die Abbildungen ihrer brudermörderiſchen Siege über Hellenen als Weihegaben aufſtellten.«

Ein noch höheres Intereſſe und ungleich feineres Verſtändniſs für die Kunſt zeigen die Schriften Lucian's, des Zeitgenoſſen Plutarch's. Selbſt in der Jugend zur Bildhauerkunſt erzogen, hat er die Liebe für Plaſtik und Poeſie durch ſein ganzes Leben bewahrt und ſeine zahlreichen Werke ſind eine reiche Quelle der intereſſanteſten Notizen über die berühmteſten Künſtler und Kunſtwerke des helleniſchen Alterthumes nicht minder, wie über den verkehrten Ge-

*) Torſe I, S. 554.

ſchmack vieler Zeitgenoſſen, deren Kennerſchaft an einem Kunſtwerke vorzugsweiſe nur das Sinnreiche, Neue und Ueberraſchende der Erfindung preiſen mochte, während doch, wie Lucian beſonders in der kleinen Schrift »Zeuxis« hervorhebt, »die Anmuth, der Verſtand, die Harmonie, die Kunſt überhaupt, welche ſich in ihm offenbare, das Weſentliche bei einem Kunſtwerke, die Neuheit der Erfindung nur Nebenſache ſei.« In Lucian's Schriften finden wir eine Fülle von hiſtoriſcher Kenntniſs und Selbſtanſchauung der alten Kunſt und ihrer Werke, eine richtige Würdigung der alten Meiſter und ihrer Schöpfungen, wie wir ſie kaum ſonſt bei irgend einem alten Autor antreffen. Und es iſt jedenfalls erlaubt, aus dieſem Umſtande einen Rückſchluſs zu machen auf das Intereſſe und Verſtändniſs der Zeit und des Publicums, für welches er ſchrieb und dem die Controle ſeiner Urtheile durch die Anſchauung der Kunſtwerke ſelbſt erleichtert war.

Wenden wir jetzt zum Schluſſe dieſes Abſchnittes noch einmal den Blick auf Rom und die Zeit zurück, welche ungefähr die Mitte der bisher geſchilderten Periode bildet, auf die Zeit von Nero's Herrſchaft.

Wenn der Anblick von Kunſtwerken aller Perioden das beſte Bildungsmittel iſt und bleibt für Kunſtgeſchmack und Kunſtkenntniſs, ſo beſaſsen dieſen Vortheil die gebildeten Römer der Neroniſchen Zeit im ausgezeichnetſten Maaſse. Eine kurze Aufzählung deſſen, was noch zu dieſer Zeit, ſelbſt nach dem ungeheuren Neroniſchen Brande, der eine unermeſſene Zahl der edelſten alten Kunſtwerke vernichtete, an Meiſterwerken erſten Ranges aus allen Perioden der griechiſchen Bildkunſt in Rom als vorhanden nachgewieſen werden kann, mag dies bezeugen, obſchon dieſe Aufzählung natürlich auf Vollſtändigkeit ſchon darum keinen Anſpruch machen darf, weil ſie eben nur gelegentlichen Bemerkungen der alten Schriftſteller entnommen iſt. Ich übergehe die Werke der älteſten Zeit vor den

Perſerkriegen, obſchon auch aus ihr ſich einige Werke in Rom befanden, und beginne ſogleich mit der Zeit des Kalamis, Pythagoras und Myron, welche unmittelbar der Phidiaſſiſchen Periode vorangeht. Von dem erſteren Künſtler ſtand ein Hauptwerk, ſein koloſſaler dreiſsig Ellen hoher Apollo auf dem Capitol, wohin ihn Lucull aus Apollonia am Pontus gebracht hatte. Ungleich reicher war Rom an Meiſterwerken Myron's, des Lieblinges der römiſchen Kunſtfreunde. Zwar hatte Auguſtus manches von ſeinem Gegner Antonius Geraubte den griechiſchen Städten zurückgegeben, weil es Heiligthümern entriſſen worden war. Aber noch immer ſah man von ihm einen Apoll, einen Zeus auf dem Capitole, einen Hercules vor dem Palaſte des Pompejus am Circus maximus, ſeinen Discuswerfer, ſeine Kuh und die berühmten vier Stiere *). Von Phidias ſtand, neben zwei Heroenſtatuen aus Erz deſſelben Meiſters, eine eherne Statue der Athene bei einem Fortunatempel, dahin geweiht von Aemilius Paullus, eine Aphrodite aus Marmor »von ausgezeichneter Schönheit« unter den Bauwerken am Porticus der Octavia und ein Erzkoloſs. Polyklet's ſich waffnender Hercules und die herrlichen ehernen Kanephoren waren öffentlich zu ſchauen, aber das Meiſterwerk der beiden nackten, würfelſpielenden Knaben zierte zu Plinius' Zeit den Kaiſerpalaſt des Titus. Von den Schülern und Nachfolgern des Phidias und Polyklet finden wir Strongylion's herrliche Amazone als Lieblingskunſtwerk Nero's, das ihn überall hin auf ſeine verſchiedenen Luſtreſidenzen begleitete und deſſelben Meiſters ſchöne »Knabenfigur«, die Freude des »letzten Römers« Brutus, nach dem ſie zu Plinius' Zeit den Namen der Philippenſiſchen führte; ferner des Atheners Nikeratos, des Zeitgenoſſen von Alcibiades, Gruppe

*) Von dem Stiere eines unbekannten Meiſters auf dem Forum Boarium erhielt dieſes ſeinen Namen nach Ovid Faſt. VI, 478. (Vgl. Tacit. Ann. XII, 24.) Ueber andere berühmte Thierbilder in Rom, darunter ſolche von Elephanten, Hunden u. ſ. w. ſ. Gregorovius Geſch. Roms im Mittelalter I, S. 439.

Asklepios und Hygieia, im Tempel der Concordia. Von Naukydes, dem Argiver, einem Lieblingsſchüler Polyklet's, ſah man deſſen vorzüglichſtes Werk, einen »Dauerläufer«, im Friedenstempel zu Rom. Wer Skopas kennen lernen wollte, durfte nur deſſen Apollo Actius, ſeinen Mars, ſeine Heſtia, ſeine Aphrodite, ſeine Kanephore und ſeine herrliche koloſſale Seegruppe des Achilleiſchen Triumphzuges*) betrachten, welche von anderen Gelehrten auf die Ueberbringung der von Hephäſtos für den heldenhaften Sohn der Thetis geſchmückten Waffen bezogen wird; und Praxiteles' göttliche Kunſt leuchtete dem Freunde derſelben entgegen aus ſeinem marmornen Eros, den Verres geraubt, aus der Venus von Erz, die das Alterthum an Werth der Knidiſchen gleichſtellte, aus ſeinen »Mänaden« und »Thyiaden« in Pollio's Sammlung, aus ſeiner Gruppe Flora, Ceres und Triptolemus, in den Servilianiſchen Gärten, und aus ſeinen berühmten Thespiaden vor dem Tempel der Felicitas, die Mummius nach Rom entführt hatte. Euphranor's Minerva, Catulina zubenannt, von Catulus, der ſie dorthin verſetzt hatte, ſtand am Fuſse des Capitols. Lyſippus' gröſstes Koloſſalwerk, ſein eherner Herakles, ſchmückte ſeit Fabius Maximus' Zeit das Capitol der Weltgebieterin. Seine »zwölf Arbeiten« deſſelben Gottes, ſein Hercules Epitrapezius, ſein Apoxyomenos, ſein »ſterbender Löwe«, ſeine gewaltigen Reiterſtandbilder und Jagdgruppen, die er für den groſsen Alexander geſchaffen, waren ebenfalls in Rom öffentlich zu ſchauen. Die Genoſſen und Schüler des Skopas: Timotheos, Bryaxis, Leochares und Sthennis waren dort gleichfalls vertreten. Eine herrliche Diana des Erſteren, im Palatiniſchen Apollotempel aufgeſtellt, reſtaurirte zu Auguſtus' Zeit der Bildhauer Avianius Evander; von einem Werke des Zweiten iſt noch die Inſchrift der Baſis erhalten; des Dritten »donnernder Jupiter« auf dem

*) Torſo I, S. 366 ff.

Capitole nannte Plinius ein Werk, das »von Allen bewundert zu werden verdiene«, und von Leochares ſah man im Concordientempel Ceres, Jupiter und Minerva, und anderswo die Statue des mythiſchen Heros Autolykos, des Gründers von Sinope, die Lucull von dort entführt hatte. Praxiteles' Schule war vertreten durch die Meiſterwerke von Kephiſodotos, deſſen Latona im Palatiniſchen Tempel ſtand, während ſeine Venus das Muſeum Pollio's und ſein Aesculap und ſeine Diana den Porticus der Octavia ſchmückten; ferner durch Silanion, deſſen herrliche Sappho Verres aus Athen's Prytaneum entführt hatte, und endlich durch Papylos' »gaſtlichen Jupiter«, den Pollio beſaſs. Unter den Schülern und Nachfolgern Lyſipp's ſah man Eutychides, den Landsmann und würdigen Schüler des groſsen Meiſters, in derſelben Pollioniſchen Sammlung vertreten durch eine marmorne Artemis und die vielbeſungene Statue des Eurotasfluſſes; und das Genie des Chares, des gröſsten Koloſſalbildners der alten helleniſchen Welt, bezeugte ein vom Conſul Publius Lentulus auf dem Capitole geweihter Koloſſalkopf von Erz. Varro's Sammlung entbehrte nicht eines der ſehr ſeltenen gröſseren, ſtatuariſchen Bildwerke von der Hand des kunſtreichen Cälators Mentor, und die Bildſäule des unglücklichen Hiſtorikers Kalliſthenes, Ariſtoteles' Neffen, der als Opfer einer deſpotiſchen Laune Alexander's des Groſsen ſein tragiſches Ende fand, ſah man von dem Meiſsel eines gleichzeitigen berühmten Portraitkünſtlers Amphiſtratos in Marmor gebildet, in den Serviliani ſchen Gärten.

Wir kommen zur Rhodiſchen Schule. Die Meiſter dieſer Schule konnte Jeder kennen lernen, der die Laokoongruppe in dem Palaſte des Titus, die Farneſiſche Stiergruppe des Apollonios und Tauriskos in der Sammlung des Aſinius Pollio, des Philiskos Apoll, ſeine Latona und Diana, ſeine neun Muſen und ſeine Venus in und bei den Prachtbauten und Tempelplätzen des Porticus der Octavia

betrachtete, oder die Arbeiten des Polykles und Timarchides an denſelben Orten der Beſchauung würdigte. Der Kunſt der Diadochenzeit und zum Theil der römiſchen Reſtaurationsperiode der Kunſt angehörend ſind die Künſtlernamen Periklymenos, Baton, Heliodor, Heniochos, Polycharmos, Lyſias und Derkyllidas, von welchen allen Plinius berühmte Werke als in Rom befindlich aufführt.

Dieſe Angaben ſind dürftig im Vergleiche zu dem, was wirklich Rom an Meiſterwerken alter Kunſt beſeſſen haben muſs. Aber ſie können uns wenigſtens begreiflich machen, daſs ein Cicero und ſeine Zeitgenoſſen, daſs die Römer der erſten Kaiſerzeiten, auch wenn ſie niemals Rom verlaſſen hatten, eine Vorſtellung von den Künſtlern und Kunſtwerken haben konnten, die wir in ihren Schriften erwähnt und beſprochen finden.

IX.

ERHALTENE HAUPTWERKE

AUS DER

ZEIT VON AUGUST BIS TRAJAN.

Venus und Bacchus.

Eine Zeit wie die des beginnenden Kaiſerthumes, welche, dem vollſten Sinnengenuſſe hingegeben, die Liebesdichtung eines Horaz und Ovid, eines Catull, Properz und Tibull emporblühen ſah und in derſelben neben der Lebenbeſeligerin Venus-Aphrodite vor Allem den göttlichen Sorgenbrecher, den Bacchus-»Lyaios«, in ihren Liedern feierte, muſste natürlich den plaſtiſchen Künſtlern zahlreiche Veranlaſſung geben, die Ideale der beiden Hauptgottheiten des Lebens jener Tage in immer neuen Geſtalten darzuſtellen. Wir dürfen in der That mit Sicherheit behaupten, daſs die meiſten unſerer Marmorſtatuen dieſer Gottheiten der Periode der erſten Kaiſerzeit angehören, wie ja mit geringen Ausnahmen faſt alle in Rom und Italien entdeckten Marmorwerke für Arbeiten der Künſtler dieſer Epoche zu halten ſind. Was hatte eine Welt, die ſoeben eine glänzende Periode heroiſcher Thatkraft und unbändigen politiſchen Lebens zu Grabe getragen und über den Trümmern der alten Freiheit die Alles umſchlieſsende Zwingburg der monarchiſchen Deſpotie aufgerichtet hatte, für beſſere Symbole ihres neuen Daſeins zu wählen, als die Ideale dieſer

beiden göttlichen Mächte, welche zum Erfatz für die verlorenen Güter das Herz des Einzelmenfchen in Vergeffenheit wiegen konnten über den Zuftand der neuen Welt? Horaz ift in zahlreichen feiner Oden der Ausdruck diefer Stimmung und es ift ein hiftorifcher Charakterzug der Zeit, wenn er einem republicanifchen Freunde aus dem edlen Gefchlechte der Quintilier, der wohl wie viele andere überlebende Genoffen mit ihm den Tag von Philippi gefehen, in fcheinbarem Scherze zuruft, »vor allen Dingen Reben zu pflanzen an Tiburs fonnigen Hügeln«, um das Elend des Lebens und die Leiden der Vergangenheit zu vergeffen, denn:

»Nüchtern, ach! wer trägt den Kummer,
Der das Herz mit Gram zernagt!
Wein allein fenkt uns in Schlummer,
Wenn uns Krieg und Armuth plagt,
Läfst uns jede Noth begraben,
Und wir heben laut im Chor
Venus' Huld und Bacchus' Gaben,
Feiernd zum Olymp empor!«

Aber es ift bezeichnend, dafs das Gedicht, dem in freiefter Ueberfetzung diefe Verfe entnommen find, mit einer Warnung vor dem Uebermaafse der Bacchusgaben fchliefst, welche der Dichter mit der Gefahr motivirt, dafs der Raufch geeignet fei, »der Seele innerftes Geheimnifs zu verrathen und ftolzen Gedanken gefährlich laute Worte zu verleihen« — eine Gefahr, die allerdings in diefer Zeit der beginnenden, monarchifchen Geheimpolizei und ihrer politifchen Gefinnungsfpionerie nur allzunahe gerückt war.

Jeden Befucher der römifchen Mufeen überrafcht die Fülle der Darftellungen, welche fich aus den Kreifen diefer beiden Gottheiten in denfelben befinden. Was den Bacchus betrifft, fo fcheint diefe Periode vorzugsweife die von Praxiteles zuerft gebildete Idealgeftalt des zwifchen Knaben- und Jünglingsformen fchwankenden Gottes mit den aus feliger Berauf chung und träumerifcher Sehnfucht gemifchten Zügen

des Antlitzes dargeſtellt zu haben. Daran ſchlieſst ſich die in dieſer Zeit nachweislich überaus beliebte Behandlung des Mythus von ſeinem Begegnen mit der auf Naxos verlaſſenen Ariadne, ein Süjet, das Bildhauern und Malern um die Wette Stoff bot zu berühmten Gemälden und gröſseren ſtatuariſchen Gruppen. Der Künſtler ſchafft immer nur da das ihm mögliche Beſte, wo er der Stimmung der Zeit Ausdruck verleiht und einen ſolchen Ausdruck der Zeitſtimmung und Lebensanſchauung, wenigſtens für viele Kreiſe jener Periode, gewahren wir in jenen früher kurz erwähnten*) Darſtellungen des ſüſsberauſchten, von Begleitern unterſtützt einherwandelnden Gottes. Ebenſo in der Zuſammenſtellung deſſelben mit dem geflügelten Liebesgotte in der berühmten Gruppe des Worsley'ſchen Muſeums, während der ſeinen Rauſch ausſchlafende Barberiniſche Faun und die lüſternen Gruppen, welche ſeine Genoſſen im Kampfe mit Nymphen darſtellen, die tieferen und gröberen Regionen des ſinnlichen Genuſslebens der Zeit ausdrucksvoll genug zur Anſchauung bringen.

Bacchus, auf einen jugendlichen Faun geſtützt.

Dieſe herrliche, gegen acht Fuſs hohe Koloſſalgruppe der Rotunde des Vatican zog man vor etwa ſiebzig Jahren aus den Trümmern eines jener kunſtgeſchmückten Landſitze, welche die Höhenzüge bei Frascati im Alterthume ſchmückten und in denen die einſt ſo mächtigen Nachkommen der alten, ſtolzen Patriciergeſchlechter Vergeſſenheit ihrer verlorenen Gröſse ſuchten. Vom Weine ſchwer, ſtützt ſich die ſchlanke, nackte Geſtalt des Gottes mit dem linken Arme ſanft auf den zu ihm hinaufſchauenden, jugendlichen Diener, während er den rechten ausruhend über das mit Traubenkranz und breiter Binde geſchmückte Haupt gelegt

*) Torſo I, S. 415.

hat. Der Geſichtsausdruck, nur mit wenigen Linien umſchrieben, verbindet vollendete Schönheit dieſes

»ſchönſten von allen
Göttern des hohen Olymp,« —

wie Ovid den Bacchus nennt, mit edelſter Einfalt, deren Wirkung noch vermehrt wird durch den beigegebenen Contraſt der untergeordneten Satyrgeſtalt Minder vollendet als die Köpfe erſcheint der übrige Theil dieſer Gruppe, deren oft vorkommende Wiederholungen auf ein berühmtes Original und deſſen Beliebtheit zum Schmucke der römiſchen Prachtvillen ſchlieſsen laſſen. Verwandt dieſen Darſtellungen ſind die Gruppirungen des Bacchus mit dem Satyr Akratos (ungemiſchter Traubenſaft) in Villa Ludoviſi und mit dem Satyr Ampelos (Weinſtock) in der Sammlung der Villa Borgheſe zu Rom. Die erſte dieſer Gruppen iſt ein Werk von koloſſalen Dimenſionen. Der lebensgroſse Satyr reicht kaum bis an die Bruſtwarze des Bacchus, der den rechten Arm über das Haupt gelegt, in der Linken Trauben hält. Zur rechten ſitzt ein Panther. In einer dritten, ähnlich componirten Gruppe des britiſchen Muſeum*) ſieht man an der Stelle des Ampelos einen Rebſtamm, aus dem ein menſchlich gebildetes Weſen, der perſonificirte Rebenſaft, ſich emporhebt.

Mit ſolchen Werken alſo ſchmückten die Groſsen des kaiſerlichen Roms ihre Landhäuſer und Luſtſitze. Eine Halbfigur des Bacchus in der Vaticaniſchen Sammlung zeigt ſogar, daſs gar manche dieſer Decorationsſtatuen von den Künſtlern ſelbſt eigens zu dem Zwecke leichter Verſetzbarkeit aus einem Orte zum anderen, vom Stadtpalaſte auf die Landvilla u. ſ. w., von vornherein in zwei zuſammenfügbaren Hälften gearbeitet wurden. Die alten Bildhauer machten, wie Visconti bei der Beſchreibung jener Halbfigur in ſeinem *museo Pio-Clementino* bemerkt, zumal wenn ſie fern vom

*) Müller-Wieſeler II, 32, 371.

Aufſtellungsorte arbeiteten, nicht ſelten ihre Statuen in mehreren Stücken, um den Transport zu erleichtern. Wir wiſſen, daſs die Alten, zumal die Römer, ihre Sculpturwerke bald hier-, bald dorthin verſetzten, ſie aus der Stadt aufs Land, von den Villen in die Stadtpaläſte bringen lieſsen, ſie für Spiele und Feſte zum Schmucke der Spielplätze, Tempelumgebungen, Portiken und Theater ausliehen. Auch dies ward Veranlaſſung, ſie möglichſt transportabel einzurichten, und die Bildhauer genügten dieſem Bedürfniſſe um ſo lieber, je angenehmer es ihnen war, wenn ihre Werke nicht immer an einen Ort gefeſſelt verblieben. Es war damit, wie in der Malerei, wo nach Plinius' Bericht der Umſtand, daſs die Wandgemälde an einen einzigen, oft unzugänglichen Ort und an das Schickſal deſſelben für immer gebunden blieben, während die Staffeleibilder, von einem Ort und aus einer Hand in die andere wandernd, den Ruhm der Künſtler überall hin verbreiteten, nicht wenig dazu beitrug, in der römiſchen Zeit die alte, groſsartige Wandmalerei in den Hintergrund zu drängen und alle geſchickten Künſtler der Staffeleimalerei zuzuwenden.

Das zweite dem Bacchiſchen Kreiſe angehörige und zu unſeren Antiken erſten Ranges zählende Werk, das wir nach der vorhergegangenen, kurzen Erwähnung*) hier einreihen, iſt der koloſſale, rauſchausſchlafende Faun aus pariſchem Marmor (7′ 2½″), bekannt unter dem Namen

der Barberiniſche Faun**),

in München, gefunden im Graben am Fuſse des St. Angelocaſtelles zu Rom, von deſſen Höhe zur Zeit Beliſar's die byzantiniſch-griechiſche Beſatzung dies Meiſterwerk alter Bildkunſt mit vielen anderen ſeinesgleichen auf die Köpfe der anſtürmenden Gothen hinabſtürzte. Die Wiederher-

*) Torſo I, S. 420.

**) Müller-Wieſeler II, 40, 470. Lübke Fig. 134.

ftellung, welche der römifche Bildhauer Pacetti zu Anfang diefes Jahrhundertes unternahm *), hatte das ganze rechte Bein von der Weiche an, den mittleren Theil des linken Schenkels, die ganze Rückfeite des Sitzes und einzelne Theile an Armen, Händen und Füfsen zu ergänzen: eine fchwierige Aufgabe bei einem Meifterwerke, das die Bewunderer diefes grofsartigften »Bildes der fich felbft gelaffenen, einfachen Natur«, wie es Winckelmann nennt, kaum anftehen für ein Originalwerk von der Hand des Skopas oder Praxiteles felbft zu erklären. Wir haben indeffen grofs genug denken gelernt von der Marmorbildkunft des Auguftei fchen und Neroni fchen Roms, um ohne Bedenken ihr auch diefes »Kunftwunder« zuzufchreiben, in welchem der Ausdruck lebendiger Naturwahrheit, den der Künftler dem Marmor zu verleihen gewufst hat, wohl die Grenzen des überhaupt Erreichbaren bezeichnet. Gegen einen Felsblock gelehnt, zu deffen Füfsen eine ausgebreitete Wolfshaut ihm als Lager dient, ift der trunkene Halbgott in einer Stellung zwifchen Sitzen und Liegen eingefchlafen. Der rechte Arm ift in der bekannten Stellung hinter Kopf und Nacken ftützend zurückgebogen, der linke ruht unter der Achfel auf der Felslehne. — Die Geftalt und Gefichtsbildung bezeichnen ihn als eine jener Bildungen, welche dem niederen Ideale der Faunen mit flachen und breiten Gefichtszügen, ftumpfer Nafe und in die Breite gezogenem Munde angehören. Die zwifchen Jüngling und Mann in der Mitte ftehende Leibesbildung mit den fchlanken, behenden und doch kräftig ausgarbeiteten Gliedern und Muskeln ift ebenfo gefchaffen für das wilde Leben in Wald und Gebirge, als geeignet für ungezügelten Sinnengenufs. Hier aber hat

*) Die Reftaurationsepoche der Jahre 1815 — 1830 brachte den braven Künftler um die Frucht feiner langjährigen, mühevollen und koftfpieligen Arbeit, wie neuerdings Maffimo d'Azeglio in feinen Lebenserinnerungen (*Ricordi* II, p. 126 — 130) ausführlich erzählt.

den Starken der Dämon des Weines überwältigt. Ermattet vom Genuffe hat er fich einem unruhigen Schlummer hingegeben. Alle Sehnen der ermatteten Glieder losgeftreckt, Bruft und Unterleib erfchlafft vom Uebermaafse des Weines, liegt er da. Aus dem halbgeöffneten Munde glaubt man die tiefen Züge des Athmens zu vernehmen, glaubt zu fehen, wie der Wein ihm die Adern fchwellen, die erregten Pulfe fchlagen macht. Ein Kranz von Epheu und Fruchtbüfcheln umgiebt das dichte, dem Satyrgefchlechte eigenthümliche, emporgefträubte Haar, auf der zufammengezogenen Stirn und den gefchloffenen, eingefallenen Augen liegt die trübe Schwere und Dumpfheit der vom Raufche umnebelten Sinne und das Ganze gemahnt uns wie ein in Marmor gefeffeltes Symbol der von Tacitus und Sueton gefchilderten Orgien der Neronifchen Welt. Aber die alte Kunft hat es verftanden, fogar diefe verwegene Aufgabe ihrer felbft würdig zu löfen, und das in der Natur Widerwärtige erfcheint durch die Schönheit und Grofsartigkeit der Formen und durch das weife Maafshalten im Ausdrucke gemildert und geadelt.

Wir gehen von dem Bacchifchen Kreife zur Venus über. Bereits früher haben wir bei mehreren Gelegenheiten gefehen, dafs das Ideal diefer Göttin in der römifch gewordenen Bildkunft neue Geftaltungen hervorrief, während die älteren von trefflichen Künftlern mit Freiheit und Genialität wiederholt wurden. Wenn wir die Venus von Milo ausnehmen, geht vielleicht keine der uns erhaltenen berühmten marmornen Venusftatuen zurück über die italifche Reftaurationsperiode der griechifchen Bildkunft. Aber den letzten Ausdruck einer Richtung, welche das Ideal der durch Schönheit geadelten Weiblichkeit zuerft in die blofse Darftellung des finnlichen Liebreizes mit Benutzung verfchiedener genreartiger Motive verwandelte und endlich in der mehr und mehr entartenden Zeit hinabzog in das Gebiet der wolluftathmenden Lüfternheit, fehen wir vor uns in der berüchtigten Marmorftatue der

Venus Kallipygos*),

d. h. der Venus mit den ſchönen Hinterwangen, im muſeo Nazionale zu Neapel. Das kunſtbegeiſterte, ſchönheitſinnige, aber auch ſinnlicher Luſt im Uebermaaſse hingegebene Sicilien ſah das Original dieſes Hetärenideales entſtehen. Aber das Geſchichtchen, welches der ägyptiſche Grieche Athenäus, Zeitgenoſſe des Kaiſers Commodus, von der Entſtehung deſſelben zu Syrakus erzählt, verdankt wohl nur dem Bildwerke ſelbſt ſeinen Urſprung. Zwei ſchöne Mädchen, Töchter eines Landmannes in der Umgegend von Syrakus, ſo erzählte man, ſtritten ſich einſt auf dem Wege nach der Stadt über die Schönheit ihrer beiderſeitigen unbenennbaren Leibestheile und machten, den Wettſtreit zu enden, einen vorübergehenden, ſchönen Jüngling von edler und vornehmer Familie zum Schiedsrichter. Die Folge war, daſs derſelbe ſich in diejenige, welcher er den Preis zuerkannt hatte, ſterblich verliebte, während ſein Bruder, dem er ſeine Liebe entdeckte, in die jüngere Schweſter von gleicher Leidenſchaft entbrannte. Da der Vater ſah, daſs alle Vorſtellungen bei ſeinen Söhnen fruchtlos blieben, ſo willigte er endlich in die Wahl derſelben ein und die glücklichen Schweſtern, die als Gattinnen der edelſten Syrakuſaner vornehm und reich geworden waren, ſtifteten der Aphrodite »Kallipygos« ein Heiligthum, dem es natürlich an einer Bildſäule der Gottheit nicht fehlte. Man ſieht es dieſer ganzen Erzählung, die den berühmten Schönheitsſtreit der Göttinnen auf dem Ida heiter parodirt, leicht an, daſs ſie, wie geſagt, vielmehr umgekehrt durch die Schöpfung des Bildhauers entſtanden iſt, welche ſie erklären will. Dieſe letztere iſt nichts mehr noch weniger als eine Ausgeburt des ſinnlich leichtſinnigen Geiſtes der griechiſch-

*) Müller-Wieſeler II, 25, 276.

römiſchen Zeit. Die Göttin iſt hier eben nur aufgefaſst als eine ſchöne Hetäre von überreicher Formenfülle des kräftigen, ſinnlich reizenden Körpers, welche mit rückwärts über die rechte Achſel gewendetem Kopfe (der jedoch nicht antik iſt) das bis zur Erde herabflieſsende, ärmelloſe, hemdartige Gewand nach links hin bis über die Hüften emporhebt, ſo daſs die linke (reſtaurirte) Hand, welche die emporgehobenen Säume deſſelben gefaſst hält, ſich in gleicher Höhe mit dem Kopfe befindet. Die ſo enthüllten Formen ſind allerdings von groſser Schönheit und techniſch vollendeter Ausführung. Selbſt ein Canova wagte es nicht, das rechte, von einem früheren Bildhauer übel reſtaurirte Bein herzuſtellen. Aber dennoch erſcheint die Plaſtik hier nicht mehr dem Dienſte einer auch in der Enthüllung noch keuſchen Schönheit geweiht, ſondern einem raffinirten Sinnenkitzel hingegeben, auf den Stellung und Haltung, Ausdruck und Behandlung im Ganzen wie im Einzelnen berechnet ſind. Das Werk, das unter den Ruinen der römiſchen Kaiſerpaläſte aufgefunden worden iſt, war für den Geſchmack der meiſten Bewohner derſelben wohlberechnet; ja es iſt wohl denkbar, daſs die Darſtellung Portrait nach der Natur war, obſchon ſich darüber bei dem Fehlen des Kopfes nichts Sicheres behaupten läſst. Neu iſt auſser dem linken Arme und dem rechten Beine auch die rechte Hand. Eine kleine Erzfigur, in Pompeji gefunden — jetzt in Arolſen befindlich —, zeigt ziemlich daſſelbe Motiv und beweiſt alſo, daſs dieſe Darſtellung, die man auch auf einem Vaſengemälde wiedergefunden hat und deren naive Heiterkeit ein Lucian bewundern mochte, nicht jünger iſt als die Zeit Nero's, in deſſen »goldenem Hauſe« nach der Tradition die Venus Kallipygos gefunden ſein ſoll. Daſs in der Kaiſerzeit die Sitte überhand nahm, ſchöne Frauen theils nackt, theils halb bekleidet in Stellung und Haltung der Venus zu portraitiren, wovon zahlreiche Statuen in den Muſeen Roms und Neapels u. a. m. die Beweiſe liefern, haben wir ſchon früher mehrmals ausgeſprochen.

Dem Kreiſe Bacchiſcher Darſtellungen verwandt iſt ferner ein Kunſtwerk, deſſen Bedeutung unter den Gelehrten lange Gegenſtand lebhaften Streites geweſen iſt. Wir meinen die ſogenannte

Schlafende Ariadne des Vatican*).

Der Auguſteiſchen Zeit ſchrieb man Jahrhunderte lang ſeit ihrer Auffindung die koloſſale Gewandſtatue einer ſchlafenden, weiblichen Figur zu, in welcher der vorwiegend auf hiſtoriſche Deutung der alten Kunſtwerke gerichtete Sinn der Kunſtforſcher des fünfzehnten oder ſechzehnten Jahrhundertes ein Bildniſs der vom Todesſchlummer umfangenen Kleopatra erkannt zu haben meinte. Man erinnerte ſich, daſs nach einer Notiz des alten Arztes Galen die ſchöne Aegypterin in einer ähnlichen Stellung todt gefunden worden war und daſs Kaiſer Auguſtus bei ſeinem Triumphe, deſſen Schmach ſich die Lebende entzogen, das Bildniſs der Todten in derſelben Stellung, auf ihrem Ruhebette hingeſtreckt im Todesſchlafe, aufführen lieſs**). Erſt Winckelmann, grundſätzlich jeder hiſtoriſchen Deutung eines Werkes der antiken Plaſtik abgeneigt, ſah in dem Werke eine ſchlafende Nymphe oder gar eine Venus; eine Deutung, der ſchon die vollſtändige Gewandung und Sandalenbekleidung widerſpricht. Nicht beſſer iſt die Erklärung von Fea, der auf eine Semele rieth. Glücklicher war dagegen Visconti, den ein Relief, in welchem die von Bacchus auf Naxos überraſchte Ariadne in einer ähnlichen Haltung dargeſtellt war, auf den Gedanken brachte, in dem Werke eine Ariadne auf Naxos zu erkennen. Indeſſen wurde auch dieſe Erklärung wieder von dem franzöſiſchen Archäologen Raoul Rochette

---

*) Müller-Wieſeler II, 35, 418. Lübke Fig. 159.

**) S. Zonaras X, 31. (p. 407 ed. Bonn.): *Παρεκομίσθη δὲ καὶ στήλη Κλεοπάτρας ἐπὶ κλίνης, ἀσπίδα ἐμπεφυκυῖαν ἔχουσα τῷ βραχίονι.*

verworfen, der vielmehr eine ſchlafende Thetis von dem Künſtler dargeſtellt zu ſehen glaubte, bis endlich Friedrich Jacobs und Otfried Müller die Viscontiſche Erklärung aufs Neue feſtſtellten. Sie fanden für dieſelbe eine neue Beſtätigung in einer Münze der thrakiſchen Stadt Perinthus *), die unter der Regierung des Alexander Severus dieſem Kaiſer zu Ehren geſchlagen, auf der Rückſeite eine Gruppe zeigt: Bacchus, der ſich, begleitet von Silen und zwei Satyrn, der ſchlafenden Ariadne naht. Münzen der Städte mit den Hauptkunſtwerken zu ſchmücken, welche ſich im Beſitze derſelben befanden, war eine verbreitete Sitte des Alterthumes. In der Gruppe der gedachten Münze entſpricht die Geſtalt der Ariadne durchaus der Vaticaniſchen Statue und man zog daraus den Schluſs, daſs die letztere nur ein Theil einer ähnlichen ſtatuariſchen Gruppe ſei, die ſich in der Stadt Perinthus, einem Sitze des thrakiſchen Bacchuscultes, befunden habe und vielleicht von dem kunſtliebenden Kaiſer von dort nach Rom in ſeine Thermen verſetzt worden ſei. Sicher aber iſt es, daſs derſelbe Gegenſtand im Alterthume nicht nur im Relief, ſondern auch in der Malerei vielfach behandelt wurde, wie ſich denn auch daſſelbe Süjet in ganz ähnlicher Gruppirung auf einem Herculaniſchen Gemälde **) findet, ohne daſs ſich entſcheiden lieſse, ob der Maler die Erfindung des Bildhauers benutzte, oder umgekehrt, der plaſtiſche Künſtler das Motiv ſeiner Ariadne aus einem berühmten Gemälde entnahm. Und eben ſo darf es als ausgemacht gelten, daſs die Hauptfigur dieſer berühmten Gruppe ſehr häufig einzeln nachgebildet und das glückliche Motiv derſelben auch wohl zu ähnlichen Darſtellungen benutzt worden iſt. Es läſst ſich daher gar wohl denken, daſs auch die älteſten Erklärer des Werkes nicht völlig irrten, wenn ſie meinten, daſs ein Künſtler, der die Aufgabe

*) Müller-Wieſeler II, 35, 417.
**) Müller-Wieſeler II, 36, 420.

hatte, die Kleopatra im Todesſchlummer hingeſtreckt darzuſtellen, kaum ein günſtigeres Vorbild und Motiv als dieſes auswählen konnte.

Das Werk iſt aus pariſchem Marmor und von koloſſalen Dimenſionen (6′ 8″), bis auf den an Naſe und Oberlippe ſtark beſchädigten Kopf und die rechte Hand, vortrefflich erhalten. Den rechten Arm über das Haupt gekrümmt, die linke Wange gegen die entſprechende Hand gelehnt, liegt die majeſtätiſche Geſtalt mit übereinander geſchlagenen Beinen im Schlafe ausgeſtreckt. Ueber den Zügen des edlen Angeſichtes liegt ein Schatten vergangenen Leidens, das die Wachende gequält, und der Faltenwurf ſowie die ganze Lage der Gewänder zeigen gleichfalls, daſs dieſer tiefen Ruhe eine lebhafte, unruhige Bewegung vorhergegangen iſt. Die ſcheinbar ganz ideal ſtiliſirte Dispoſition der franſenbeſetzten Decke ſowie der Gewandtheile und ihres Faltenwurfes ergiebt ſich bei näherer Betrachtung als das Reſultat des feinſten Naturſtudiums und ſorgſamſter Berechnung der Wirkung. Der Chiton, aus einem rechtwinkligen Stücke Zeuges beſtehend, iſt auf der Schulter durch zwei Knöpfe befeſtigt, an der Seite nicht genäht und nur durch den Gürtel geſchloſſen. Der unruhevolle Schlaf des ſchönen Weibes hat auf der linken Seite die haltende Agraffe geſprengt und dadurch den einen Theil des Buſens völlig entblöſst, während der andere bedeckt bleibt. Auch für die Gewandung der unteren Körpertheile und für das Arrangement der herabgeſchobenen Lagerdecke hat dieſelbe Vorausſetzung einer plötzlichen, heftigen, unwillkürlich im Schlafe eingetretenen Bewegung dem Künſtler als Motiv gedient, wie er ſich denn überhaupt keinen Vortheil entgehen lieſs, der verlaſſenen Schönen die reizendſte und verführeriſchſte Situation zu verleihen, welche der zu ihrer Tröſtung herannahende Gott Dionyſos nur wünſchen konnte. Ein Epigramm der griechiſchen Anthologie ſcheint indeſſen dieſe Situation, alſo überhaupt die Figur als Theil einer

Gruppe nicht vorauszuſetzen, ſondern ſie ganz für ſich als Einzelwerk des Bildners zu betrachten. Es lautet:

»Wanderer, rühre nicht an die ſchlafende Tochter des Minos,
Daſs ſie nicht ſchnell ſich erhebt, und den Geliebten verfolgt.«

Es iſt möglich, daſs wir in dieſem Werke, das zum Schmucke einer Niſche beſtimmt und deshalb an der Rückſeite nicht ausgeführt erſcheint, nur eine der vielfachen Copien haben, welche in Rom nach dem Originale gefertigt wurden. Winckelmann ſah noch zwei ſolcher Wiederholungen in Rom, von denen die eine ſich jetzt in Florenz, die andere in Madrid befindet. Die erhaltenen Reliefdarſtellungen und Gemälde können beweiſen, daſs der Gegenſtand in Rom ein ſehr beliebter war. Wäre es ausgemacht, daſs erſt unter Alexander Severus, alſo in der erſten Hälfte des dritten Jahrhundertes unſerer Zeitrechnung, die Originalgruppe nach Rom gebracht wurde, ſo könnte das erhaltene Werk als Zeugniſs dienen, daſs es ſelbſt damals noch Künſtler gab, welche ein ſolches Werk in bewundernswürdiger Weiſe zu reproduciren fähig waren. Von den neueren Künſtlern hat Rauch das Motiv dieſer Statue zu ſeinem Denkmal der Königin Louiſe in Charlottenburg benutzt.

Etwas ſicherer als über die Zeit dieſes Kunſtwerkes ſind wir über die Entſtehungszeit zweier anderen, gleichfalls dieſer Periode angehörigen unterrichtet. Es ſind dies die koloſſalen Geſtalten der beiden Fluſsgötter, des Nils und Tiberſtromes, welche offenbar im Alterthume als Seitenſtücke ausgeführt und aufgeſtellt, in Rom bei der Kirche Maria ſopra Minerva an einer Stelle, wohin wahrſcheinlich noch die Thermen Agrippa's ſich ausdehnten, unter Papſt Leo X. aufgefunden wurden. Wir betrachten zuerſt den Nil, der gegenwärtig eine der ſchönſten Zierden des Braccio nuovo im Vaticanmuſeum bildet, während ſein Gegenſtück, der Tibris, in Paris das Muſeum des Louvre ſchmückt.

Der Nil.

In einer Länge von nahezu zehn Fuſs (13 2/3 römiſche Palm) bei einer Höhe, welche etwa der Hälfte dieſes Maaſses entſpricht, liegt die koloſſale Geſtalt des Fluſsgottes hingeſtreckt auf ſeinem marmornen Felſenlager, deſſen obere Fläche wellenförmig gekräuſelt iſt. Der linke Elbogen ſtützt ſich auf eine Sphinx, das räthſelhafte Symbol des welthiſtoriſchen Thallandes, das der wunderreichſte aller Ströme der Erde durchflieſst. Die linke Hand hält ein koloſſales Füllhorn, das Zeichen der üppigen Fruchtbarkeit, deren Segensfülle er dem Lande noch heute wie vor Jahrtauſenden ſpendet, die rechte, an der Seite niederhängend, hält ein Büſchel mit Kornähren. Ein reicher Kranz von ägyptiſchen Getreidepflanzen und Früchten umgiebt das koloſſale Haupt, deſſen majeſtätiſche Stirn und göttliche Heiterkeit des Blickes die wohlthätige Gottheit bezeichnen. Sechzehn Knäbchen, die ſymboliſchen Zeichen ſeines fruchtbringenden Anſchwellens, umſpielen in reizender Harmonie an verſchiedenen Stellen den ſanftruhend hingeſtreckten Rieſenleib. Hier müht ſich einer, die unteren Theile der gewaltigen Glieder zu erklettern, dort hat ein anderer bereits Platz genommen auf den mächtigen Schultern, während ein dritter ſogar ſchon in der Mitte des Füllhornes Poſto gefaſst hat, und wie ein liebliches Märchen aus den Blumen und Früchten deſſelben, in die er bis zu den Knieen verſunken iſt, hervorſchaut. Eine andere Gruppe ſcherzt zu den Füſsen des Gottes mit einem Krokodil, eine zweite mit einem Ichneumon, während ein anderer der kleinen Schalke das Gewand hinwegzuziehen ſtrebt, das mit dem Arme des Fluſsgottes die unbekannten Quellen des Stromes verhüllt. »Es iſt«, nach Feuerbach's ſchönem Ausdrucke, »das heitere Leben der Natur in ihrer üppigen Segensfülle und die Luſt des menſchlichen Bewuſstſeins, für welches ſie ergoſſen wird.« Dieſe Weiſe das

Steigen eines von der plaſtiſchen Kunſt perſonificirten Stromes durch ſolche Kindergeſtalten zu bezeichnen, war Malern wie Bildhauern des Alterthumes geläufig und findet ſich auf Münzen und Bildwerken der verſchiedenſten Gröſse. Ein alter Schriftſteller des zweiten Jahrhunderts, Philoſtrat, der ein Gemälde des Nil beſchreibt, benennt deshalb dieſe Kindergeſtalten mit dem Namen des griechiſchen Längenmaaſses, »Pecheis«, d. i. Ellen.

Aber auch über die Perſonification der Geſtalt und ihre nächſten Attribute hinaus hat der Künſtler die Symbolik des geheimniſsvollen Weltſtromes noch fortgeſetzt in einer Reihe von Reliefbildern, welche die Plinthe an drei ihrer Seitenflächen umgeben. Die Fluſsſtrömung, welche aus dem Felſenlager des Gottes hervorbricht, ſtrömt zuerſt in öder Stille über die Vorderſeite der viereckten Unterlage, dann aber belebt ſich die Umgebung. Ueppige Waſſerpflanzen und Sumpfvögel erſcheinen; das rieſige Nilpferd hebt ſich aus den Wogen, um Jagd zu machen auf das Krokodil. Auch der Menſch tritt auf und zwar zunächſt in der zwerghaften Geſtalt jener als waghalſige Krokodil- und Nilpferdjäger im Alterthume bekannten Bewohner Oberägyptens, der Tentyriten, von deren Nachkommen uns Pückler-Muskau noch heute Züge ähnlicher todverachtender Kühnheit im Kampfe mit jenen Stromungeheuern berichtet*). Zuletzt aber verkünden fette Kühe auf fruchtbaren Wieſenauen weidend, die gelungene Cultur und üppige Fruchtbarkeit des Landes, als deren Symbol ſie aus dem Traume des bibliſchen Pharao uns bekannt ſind.

Und ſo zeigt dies gewaltige Werk, mit welchem der Künſtler neben dem Geheimniſsvollen des räthſelhaften

*) Neuerdings hat der berühmte Reiſende Georg Schweinfurth die erſten ſicheren Nachrichten gegeben von den zwerghaften Völkerſtämmen im Inneren Africa's, von deren Exiſtenz ſchon Ariſtoteles durch ſeines Zöglings ägyptiſche Expedition unterrichtet war. (Schweinfurth Im Herzen von Africa II, S. 131 — 151.)

Stromes denſelben zugleich als den Beſchirmer und Segensſpender des wunderbaren Landes darzuſtellen beabſichtigte, neben der Groſsartigkeit der Anlage und der vollendeten Meiſterſchaft techniſcher Ausführung zugleich einen Reichthum der Erfindung und eine Sicherheit des ſymboliſchen Ausdruckes, welche es weit hinausheben über alle uns erhaltenen, ähnlichen Darſtellungen der antiken Plaſtik. Es iſt keine zu ſtarke Uebertreibung, wenn ein berühmter deutſcher Kunſtforſcher zu behaupten wagte: die Ausführung des Ganzen, die Groſsheit und Reinheit aller Formen der mächtigen Geſtalt, verbunden mit jener lebenathmenden Wahrheit, durch welche das Ideale wieder zur Natur wird, reiche an die Majeſtät und den Adel der Parthenonſculpturen und mache das Werk würdig, dieſen Schöpfungen der Phidiaſſiſchen Zeit an die Seite geſtellt zu werden. Beſonders in der Behandlung des Rückens wie in den wellengleich niederwogenden Maſſen des Haupt- und Barthaares iſt die wunderbare Miſchung von Kraft und Weichheit, die ſichere Breite des künſtleriſchen Vortrages von höchſter Vollendung. Und doch iſt auch dieſes Werk wahrſcheinlich ein Erzeugniſs ſpäter Zeit und Kunſt und reicht ſchwerlich über die Zeit des Auguſtus hinaus, unter dem Aegypten römiſche Provinz und damit die Wohlthäterin und Ernährerin von Rom und Italien wurde. Erſt ſeit dieſer Zeit, ſcheint es, hatte die Kunſt in Rom Veranlaſſung, den Nil neben dem Tiber als den zweiten Strom des römiſchen Weltreiches in der Hauptſtadt deſſelben aufzuſtellen und Keiner konnte dazu nähere Veranlaſſung haben, als Agrippa, der ſiegreiche Feldherr, der für Auguſt Aegyptens mit Marc Anton vereinte Macht bezwungen hatte. Das Original unſerer Marmorſtatue war vermuthlich jene von Plinius erwähnte rieſige Baſaltſtatue des liegenden Nil mit den ſechzehn ſpielenden Kindergeſtalten, das gröſste Werk aus Baſanit, das der römiſche Schriftſteller kannte. Wahrſcheinlich entſtand es in jener für die Kunſt ſo glänzenden Zeit der erſten Diadochen Alexander's des Groſsen. Ves-

paſian weihte das Werk, das von Aegypten nach Rom wohl ſchon früher verſetzt war, im Friedenstempel dem Gedächtniſſe Auguſt's, des Beſiegers von Aegypten. Aber auch als freie Nachbildung betrachtet, kann das Marmorwerk als Zeugniſs höchſter Meiſterſchaft der plaſtiſchen Kunſt für die Zeit dienen, die es hervorgebracht hat. Seine ganze Herrlichkeit ermiſst man, wie Visconti bemerkt, erſt dann, wenn man es mit dem von einem Michel Angelo ſelbſt reſtaurirten Fluſsgotte Tigris derſelben Vaticaniſchen Sammlung vergleicht.

Kaum minder vortrefflich und ſicher ein Werk deſſelben Meiſters, der den Nil geſchaffen, iſt das Seitenſtück des letzteren:

Der Tiber des Louvre.

Er liegt mit dem rechten Arme, in deſſen Hand er gleichfalls das Füllhorn trägt, aufgeſtützt auf den Rücken der Wölfin, der »Säugamme Roms«. An den Brüſten der letzteren hängt das Zwillingspaar der Gründer der Welthauptſtadt. Die Linke des Gottes hält das Ruder. In dem Füllhorn deuten Trauben, Mohnköpfe, Pinienäpfel und eine Pflugſchaar, geſchmückt mit dem Sterne der Venus, der Schutzgöttin des mythiſchen und des kaiſerlichen Römervolkes, auf die Wohlthaten des Landbaues und der Cultur, welche der Strom erleichtert. Die Basreliefs der Grundlage zeigen in ſymboliſchen Andeutungen die Fülle der Heerden, welche an ſeinen Ufern weiden und die Waldungen, welche die umgebenden Hügel bekleiden. Aus den Fluthen aber taucht bis zur Bruſt der Tibergott, wie bei Virgil zu Anfang des achten Buches der Aeneide erzählt wird, hervor und ſcheint zu dem an ſeiner Mündung angelangten Troiſchen Helden die Worte zu ſprechen:

»Hier iſt dein ſicheres Heim, hier, Tapferer, deine Penaten.«

Auch die mythiſche Sau mit den dreiſsig Jungen, das Wahrzeichen jener Erſcheinung bei dem Dichter der römi-

ſchen Urſprungsſage, fehlt nicht und eine Stadt in der Ferne mag Lavinium, Rom oder Alba bedeuten.

Beide Werke ſind offenbar von demſelben Meiſter und nach der ganzen Anlage als Seitenſtücke zu einander componirt. Die Verſchiedenheiten in Geſichtsbildung, Ausdruck und Formen entſprechen eben nur der verſchiedenen Natur der beiden Ströme ſowie der Länder, welche ſie bewäſſern, und der Völker, die an ihren Ufern wohnen; und auch in dieſer Beziehung zeigt ſich in dieſen Werken, mit denen die Statuen der beiden gleichnamigen Fluſsgötter am Fuſse des Senatorenpalaſtes auf dem Capitole in gar keinen Vergleich kommen, eine Feinheit der Auffaſſung und ein Geſchmack der Ausführung, welche Bewunderung verdienen.

Als der Italiener Poggio um das Jahr 1430 ſein Werk »von dem Wechſel des Glückes« ſchrieb, befanden ſich unter den ſechs Statuen, welche damals allein noch zu ſchauen waren, von jenem »Volke von Göttern und Helden«, das einſt die Beherrſcherin der Welt angefüllt, auſser der Reiterſtatue Marc Aurel's und den Koloſſen von Monte Cavallo auch dieſe beiden Koloſſalgruppen des Tiber und Nil, welche man zu Anfange des funfzehnten Jahrhunderts aus dem Schutte hervorgezogen hatte. Zu jener Zahl gehörte ferner der koloſſale, unter dem Namen des Marforio bekannte Fluſsgott, wahrſcheinlich eine Darſtellung des Donauſtromes, der jetzt einen Brunnen neben dem Eingange in das Muſeum des Capitols ziert und in dieſelbe Periode der Kunſt zu gehören ſcheint. An dieſe Statue hefteten die neueren Römer bekanntlich die Antworten auf die ſatiriſchen Anfragen, welche der Spott der Zeit an die unter dem Namen Pasquino bekannte, verſtümmelte Gruppe des Menelaus und Patroclus anklebte, deren Reſte jetzt an der Ecke des Palaſtes Braschi der völligen Verwitterung preisgegeben ſind*). Dieſe Reſte gehören aller

*) Ein Jahr in Italien III, S. 513. V, S. 16.

Wahrſcheinlichkeit nach dem Originale eines griechiſchen Werkes an, für deſſen Beliebtheit in der römiſchen Kunſtperiode wohl am beſten der Umſtand ſprechen mag, daſs wir ſelbſt jetzt noch nicht weniger als fünf Wiederholungen derſelben

Gruppe des Menelaus mit der Leiche des Patroclus

nachweiſen können. Denn auſser dem Pasquino und zwei in Florenz befindlichen Copien befinden ſich im Vatican (Nro. 293) noch die Ueberreſte von zwei anderen Wiederholungen, welche ſämmtlich in Rom und ſeinen Umgebungen, die eine in Hadrian's Villa zu Tivoli aufgefunden worden ſind. Das Motiv zu dieſer Gruppe gab dem Künſtler die Schilderung Homer's. Patroclus hat die erſte tödtliche Wunde »zwiſchen den Schultern«, wie wir ſie noch an dem Oberkörper des Vaticaniſchen Bruchſtückes bemerken, bereits von dem Troer Euphorbus empfangen. Sein Leichnam iſt nackt, denn der ſiegende Hektor hat ihn bereits des Kleides und der Waffenſtücke beraubt. Unter den Erſten, welche herbeieilten, die Leiche des gefallenen Helden zu retten, war Menelaus, »der Rufer im Streit«; er erlegt den Euphorbus und andere Troiſche Krieger und verſucht dann allein die Leiche fortzuſchleppen (Ilias 17, 581. 588. 589). Dieſen Moment hat der Künſtler gewählt und denſelben zugleich mit einem zweiten (Il. 17, 674 ff.) combinirt. Der Atride, eine gewaltige Heldengeſtalt, nur mit leichtem Gewande bekleidet, das Schwert am Wehrgehänge über der Bruſt an der linken Seite, das Haupt vom offenen, koſtbar verzierten Helme bedeckt, hat den Gefallenen vom Boden aufgehoben und aus dem Gewühle fortgetragen. Jetzt hält er einen Augenblick inne, ermüdet von der ſchweren Laſt des todten Körpers, den er mit dem Schenkel des vorgeſtreckten, gegen einen Felsblock geſtemmten, linken Beines ſtützt. Schlaff und regungslos hingeſtreckt, die Füſse

dem getragenen Körper lang auf dem Boden nachſchleifend, iſt der Leib des Gefallenen ein ergreifendes Bild des »langhinſtreckenden« Todes. Sein Träger dagegen ſpäht emporgerichteten Hauptes, den Mund wie zum Rufe geöffnet, hülfeſuchend in die Ferne, ganz wie er bei Homer die Blicke »dem Adler gleich umherſchweifen läſst, durch das Getümmel der Genoſſen«. Das ganze Heldenthum der Homeriſchen Schlachtgeſänge erſcheint uns verkörpert in dieſer herrlichen Gruppe, die an Groſsartigkeit der Auffaſſung, an Lebendigkeit des Ausdruckes und idealer Naturwahrheit des lebenden wie des todten Körpers kaum noch ſonſt ihres Gleichen findet. Die wenigen erhaltenen Partien des Pasquino laſſen nach dem Urtheile des Bildhauers Story eine Aehnlichkeit des Stiles und der Marmorbearbeitung mit dem »Torſo« erkennen und unter den Werken, deren Nachbildungen der Kaiſerzeit bis Hadrian hinab angehören können, iſt kaum eines ſo geeignet, uns den höchſten Begriff zu geben von der Kunſt jener ſpäten Zeiten, als dieſe herrlichen Wiederholungen eines berühmten und beliebten Meiſterwerkes, deſſen erſte Conception, wie Vaſengemälde zeigen, in die früheſte Zeit griechiſcher Kunſt zurückgeht und deſſen plaſtiſche Compoſition wohl der glänzenden Zeit Alexander's und ſeiner Nachfolger und dem in ihr fortwirkenden Geiſte Lyſipp's angehört.

Der Vaticaniſche Apoll*).

Die Künſtler, welche aus der Reſtaurationsperiode der helleniſchen Bildkunſt auf italiſchem Boden erwuchſen, konnten nur dadurch ſich ihren groſsen Vorgängern würdig an die Seite zu ſtellen hoffen, daſs ſie im engen Anſchluſſe an die von jenen alten Meiſtern geſchaffenen Charaktertypen

*) Müller-Wieſeler II, 11, 124. Overbeck Fig. 103. Lübke Fig. 142. 143.

und Idealgeſtalten der Götter ihr Beſtreben darauf richteten, die einzelnen Formen derſelben veredelnd zu vollenden. In dieſer freien Unterordnung, die auf den gefährlichen Ruhm neuer Erfindung zu verzichten wuſste, lag, wie der groſse Visconti bemerkt, eines der Geheimniſſe, welche die Erfolge der ſpäteren Kunſt ſicherten. So ward Praxiteles' Knidiſche Aphrodite zur Mediceiſchen Venus des Kleomenes und das Herculesideal Lyſipp's zu Glykon's Hercules Farneſe. So konnten uns Künſtler, von denen die Kunſtgeſchichte nicht einmal die Namen kennt, weil ſie ſpäter lebten als jene griechiſchen Kunſtſchriftſteller, aus denen ein Plinius ſeine Nachrichten ſchöpfte, Werke hinterlaſſen, wie den Torſo und den Barberiniſchen Faun, die Koloſſe von Monte Cavallo und den Antinous Braschi, wie den Nil und Tiber — »Meiſterwerke, die uns glauben laſſen, daſs die Künſtler, deren Meiſsel ſie ſchuf, die alten Meiſter übertroffen haben. Denn ſie ſcheuten ſich nicht Nachahmer zu heiſsen, wenn nur ihre Nachahmungen die alten Originale in Schatten ſtellten *).«

Eine Schöpfung ſolcher Art iſt auch der Vaticaniſche Apollo, das bekannteſte und populärſte aller Werke der alten Kunſt, ſtudirt ſeit Jahrhunderten von allen Künſtlern, bewundert von allen Kunſtfreunden, beſchrieben in unzähligen Schriftwerken, genannt von denen, welche das Höchſte ausſprechen wollten, was menſchliche Kunſt hervorgebracht, — das hehre Götterbild, zu deſſen Füſsen der unſterbliche Winckelmann ſeinen begeiſterten Hymnus als Weihekranz niederlegte, »wie die Kränze derjenigen, die das Haupt der Gottheiten, welche ſie krönen wollten, nicht erreichen konnten.« Der feinſinnige Kunſtforſcher Ludwig Feuerbach hat in einem beſonderen Werke den Vaticaniſchen Apoll zum Mittelpunkte tiefeindringender Forſchungen über das Weſen der alten Bildkunſt gemacht und das richtige Maaſs der Be-

*) Visconti *Oeuvres diverses* IV, p. 24. 25.

wunderung dieſes Kunſtwerkes, ſowie das eigentliche Weſen und den Charakter deſſelben dauernd feſtgeſtellt. Er hat mit allen Mitteln und hinreiſsender Beredtſamkeit ſeine Ueberzeugung zu begründen versucht, daſs wir in dieſem Apoll ein Werk römiſcher Kunſt der erſten Kaiſerzeit vor uns haben, ein Originalwerk, das den Beweis herrlichſter Kunſtblüthe dieſer Zeiten liefert, dem italiſchen Boden angehörig ſelbſt durch den Marmor von Carrara, aus dem es der Künſtler ins Leben rief. Es war kein Cultbild, im Tempel zur Verehrung beſtimmt, ſondern ein Schmuckbild, das die Pracht der kaiſerlichen Sommerreſidenz in dem alten Antium, dem heutigen Porto d'Anzo, zierte; denn unter den Ruinen dieſes Lieblingsaufenthaltes der erſten Kaiſer, Nero's vor allen, der auch dort geboren war, ward zu Rafael's Zeit die Statue gefunden. Arme und Füſse waren mehrmals gebrochen und muſsten aus Stücken zuſammengeſetzt werden. Der Mönch Montorſoli, ein Schüler Andrea del Sarto's und untergeordneter Hülfsarbeiter Michel Angelo's, reſtaurirte ſie im Auftrage Papſt Clemens VII., leider ſehr ungeſchickt. Von ihm rührt die Hand des linken Armes her, deren Plumpheit ſelbſt Nichtkennern auffällt, und ſehr wahrſcheinlich ſind auch die anderen Mängel, welche man an dieſem Meiſterwerke wahrgenommen hat, groſsentheils auf ſeine Rechnung zu ſetzen.

Treten wir vor die Statue hin, ſo vereinigt ſich Alles, um uns den Eindruck zu geben, daſs hier der Gott in einer ſtreng beſtimmten, momentanen, dramatiſchen Situation gedacht und dargeſtellt iſt. Es liegt etwas in dieſer freien, kühnen Stellung, das ſich ſogleich der Sinne des Beſchauers bemächtigt, eine gewiſſe Concentration des Ganzen auf einen glänzenden, überraſchend wirkenden Moment. Der erſte Eindruck, den wir empfangen, iſt der einer lebhaften Bewegtheit des Gottes. Die Füſse ſind zum weitausgreifenden Schreiten geöffnet. Der linke Fuſs weicht bedeutend zurück, kaum daſs er mit der Spitze die Erde berührt. Der rechte vorgeſetzte ruht mit der ganzen Sohlenfläche auf

dem Boden; der Gott hält einen Augenblick inne, um im Momente darauf weiterzuſchreiten und dieſes augenblickliche Innehalten der Bewegung zeigt ſich auch in der Draperie des um den linken Arm geſchlungenen Mantelgewandes, deſſen Faltenwurf in wohlgeordneter Fülle und feierlicher Ruhe niederhängt. Glänzend feierlich und hochhinwandelnd, wie Homer die Sonne nennt, tritt uns der Vaticaniſche Apoll entgegen, ſtillſtehend und dennoch bewegt. Und zwar iſt bei aller äuſseren Ruhe die Bewegtheit eine höchſt intenſive. Sie wird erzeugt durch den lebhaften Contraſt, in welchem die Glieder der Statue zu einander geſtellt ſind, ein Contraſt, der ſich nicht nur in Haltung, Stellung und Ausdruck der Arme und Beine, ſondern ſelbſt in der Haltung des Hauptes offenbart, das von der Rechten zur Linken gewendet iſt, während der Körper nach der entgegengeſetzten Seite hinſchreitet. Alle Glieder ſind ferner in eine Lage gebracht, in welcher ſie frei und ungehindert ihre volle Thätigkeit entfalten; kein Theil bedeckt den anderen und das ganze Profil der Stellung zeichnet ſich dem Beſchauer trotz der kunſtvollen Mannigfaltigkeit des Ganzen gleich beim erſten Blicke ſo einfach und beſtimmt und mit ſolcher Leichtigkeit in die Seele, daſs dieſe Leichtigkeit wieder ſelbſt auf die Statue zurückwirkt. »Der ungehemmte Schwung unſerer Einbildungskraft wird zur tragenden Flügelſohle des ſchweifenden Gottes.« Dazu kommt der Ausdruck des Kopfes, in deſſen beredter Miene die Bewegung eines beſtimmten Gedankens, eines energiſchen Gefühles deutlich zu leſen, die ganze Geſtalt, über welche gleichſam ein elektriſcher Strom der innigſten, geiſtigen Lebenswärme ausgegoſſen iſt, oder wie Goethe es nennt, »jener höchſte Hauch des lebendigen, jünglingsfreien, ewig jungen Weſens,« der allerdings nur im Marmor ſelbſt in ſeiner unſäglichen Erfreulichkeit hervortritt, während er im beſten Gypsabguſſe verſchwindet. Und endlich der Affect ſelbſt, die tiefe Aufregung des Gemüthes, die den erſten lebhaft bewegten Eindruck der ganzen Statue in fortwährender,

immer geſteigerter Schwingung erhält und dieſen Eindruck ſelbſt dem Nichtkenner, ja ſogar dem Verächter der Plaſtik fühlbar macht. Wohl Jeder, der auch nur vor einem Abguſſe des Vaticaniſchen Gottes ſtand, fühlte ſich wunderbar getroffen von dem drohenden Ausdrucke in Stellung und Haltung des Leibes und des Armes, von dem gebieteriſchen Stolze in dem gerade aufgerichteten, ein wenig zurückgelehnten Haupte, deſſen Blick ſchräg hinwegſtreift über die Schulter des dräuenden Armes, von dem Zuge der Verachtung und des zürnenden Unmuthes, welcher Kinn und Mund umſpielt. »Aber auch in den Zuſtand der tiefſten Ruhe verſetzt, würde dies Antlitz noch Kraft und Leben athmen und in der Stärke des Affectes iſt weder der ſtille Ernſt des Todbringers, noch die Anmuth des ſchönſten Götterjünglinges oder die ſicher beſonnene Kraft des Fernhintreffers untergegangen, und die Erregung des Gemüthes dient nur dazu, den Vollgehalt dieſes göttlichen Weſens in helleres Licht zu ſetzen.«

Welche Aufgabe ſtellte ſich der Künſtler mit der Darſtellung dieſes Apollo? War es der Ueberwinder des Drachen Pytho im Augenblicke nach der Erlegung des Ungethümes durch die nimmer irrenden Pfeile? oder der Homeriſche Fernhintreffer, der hinabſchreitet von den Höhen des Olympus, »düſterer Nacht vergleichbar«, den Köcher gefüllt mit den klingenden Pfeilen, um Tod und Verderben zu ſenden ins Lager der Griechen vor Troja? Oder war es der »Apollon Alexikakos,« der Abwehrer des Peſtunheiles, den einſt Kalamis in Erz den Athenern gebildet und den hier der ſpätere Künſtler in Marmor nachahmte? Jede dieſer Anſichten hat (in Winckelmann, Visconti und Heinrich Meyer) ihren Vertreter gefunden; und auch an Solchen hat es nicht gefehlt, welche ſich dieſen Apollo, wie wir früher ſahen, mit der Niobidengruppe componirt dachten*), wäh-

*) S. Torſo I, S. 439.

rend wieder Andere in ihm einen vergöttlichten Apollo Auguſtus oder gar einen zum Apoll idealiſirten Nero zu ſehen meinten. Näher lag für ein römiſches Werk die Beziehung auf den Siegverleiher in der Schlacht bei Actium, welche das Schickſal der Welt zu Gunſten des glücklichen Erben Cäſar's entſchied. War doch der Gott ſelbſt für ihn, wie die gleichzeitigen Dichter ſangen, vom Olymp helfend niedergeſtiegen und es iſt leicht möglich, daſs der römiſche Dichter Properz unſeren Apoll oder ein ihm ſehr ähnlich gehaltenes Bild des Gottes vor Augen hatte, als er in ſeinem Triumphliede über den Actiſchen Sieg die Erſcheinung Apoll's beim Beginne der Schlacht ſchilderte:

»Nicht mit dem lockigen Haar, das ſonſt ihm den Nacken hinabwallt,
Nicht mit der Leier, die ſonſt tönet den friedlichen Sang;
Nein, mit dem Blicke, der einſt Agamemnon traf, da vor Troja
Leichen auf Leichen dahinraffte ſein zürnender Pfeil:
Oder wie er zerſchoſs die geſchlungenen Knäuel des Drachen
Pytho, vor welchem der Klang friedlicher Leier erbebt.«

Und wenn die feierliche Geſtalt des Apollo Citharödus als Cultbild im Inneren des Prachttempels für den Sieg bei Actium prangte, den der dankbare Sieger ſeinem Beſchützer erbauen ließs, ſo iſt es mehr als wahrſcheinlich, daſs auch der Apoll, den der Dichter beſang, der ſiegverleihende Vorkämpfer in der Schlacht, für die bildende Kunſt unter Auguſt und ſeinen nächſten Nachfolgern ein oft wiederholtes Motiv wurde, deſſen Ausführung dem Vaticaniſchen Apollo ſchwerlich in irgend einem weſentlichen Zuge unähnlich geweſen ſein dürfte. Die folgenden Verſe deſſelben Dichters:

»Denkmale wurden dem Phöbus von Actium, weil er mit einem
Einzigen Pfeilſchuſs zehn feindliche Schiffe beſiegt'.«

erheben unſere Vermuthung, wenn man ſie mit den vorhergehenden Verſen combinirt, faſt zur Gewiſsheit.

Einen anderen Weg der Deutung hat Feuerbach eingeſchlagen. Er ſieht in dem Vaticaniſchen Apollo ein

Werk, das mit ſeiner Grundidee, gleich vielen anderen plaſtiſchen Kunſtwerken der Alten, in der griechiſchen Bühne wurzelt, das ſchönſte Denkmal innigſten Wechſelverhältniſſes zwiſchen beiden Künſten, mit einem Worte: den Apollo des Aeſchylus, der in den »Eumeniden« dieſes Dichters die grauſen Furien von ſeinem Heiligthume hinwegſcheucht:

»Hinaus! ich will's, aus dieſen Tempelhallen ſchnell
Hebt Euch hinweg, vom Heiligthume laſſet ab,
Daſs nicht von gold'ner Bogenſehne abgeſchnellt,
Die lichte Flügelſchlange ſtrafend Euch ereilt! —
. . . . . .
Euch wahrlich ziemt nicht dieſem Heiligthum zu nah'n;
Zieht hin zum Schauplatz, wo man Menſchen blendet, köpft,
Entmannung übt, im Mutterleib' die Frucht erſtickt,
Verbrecher ſteinigt und wo tiefes Weh erregt
Der Aufgeſpieſsten Wimmerlaut! — Wiſst Ihr es nicht,
Welch einer Feſtluſt Augenweid' Ihr liebt, die Euch
Zum Götterſcheuſal macht? Bekundet's deutlich doch
Eu'r ganzes Ausſehn. Bei des Leu'n blutlechzendem
Geſchlecht mag hauſen ſolch' Gezücht in wilder Schlucht,
Doch nimmer ſoll's beflecken mir das reine Haus.
Nun fort von hinnen! hirtenloſer Heerdenzug,
Denn ſolcher Heerde Hirtenamt führt nie ein Gott!«

In dieſem Momente iſt, nach Feuerbach, der Vaticaniſche Apoll gedacht. Aus dem Heiligthume heraustretend, hält er nur einen Augenblick inne, um die Drohung auszuſprechen, die der bogenbewehrte, gegen den Feind ausgeſtreckte Arm unterſtützt. Die rhythmiſche Bewegung, die ganze dramatiſche Haltung, die Andeutung des Prachtcoſtümes der Bühne in Mantel und ſchmuckreicher Fuſsbekleidung, der zürnend drohende und zugleich vom Unmuthe über Widerwärtigſtes erfüllte Ausdruck des Angeſichtes, in deſſen Zügen ſich ein leiſes Grauen vor der Scheuſslichkeit des ihm gebotenen Anblickes kaum verkennen läſst, — dies Alles ſpricht beredt genug für die feinſinnige Deutung, um ſich ihr wenigſtens in dem Reſultate anzu-

ſchlieſsen: Wenn vor der Seele des Aeſchylus ein beſtimmtes Apollobild ſtand, ſo müſste es eine Geſtalt des Gottes geweſen ſein, wie ſie der Künſtler des Vaticaniſchen Apoll geſchaffen hat. Denn in der That, nichts hindert, hier »den Apoll des Aeſchylus« zu ſehen, wie jener Römer »den Zeus des Homer« in Phidias' Meiſterwerke ſah. Es iſt nicht das bloſse Abbild, es iſt das Bild des furienſcheuchenden Gottes, der reine poetiſche Gedanke ſelbſt zur Statue verkörpert, die freie Frucht einer geiſtigen Wiedergeburt in der Seele eines von den Worten des Dichters getroffenen groſsen Künſtlers.

Ebendarum aber iſt in dieſem bewunderungswürdigen Werke auch zugleich der ganze und vollſtändige Charakter des griechiſchen Apoll überhaupt enthalten; und wer den Vaticaniſchen Apoll ſich in die Seele geprägt hat, dem wird das Bild des Gottes überall, wo es ihm in den verſchiedenſten Situationen bei den griechiſchen Dichtern entgegentritt, in dieſer Geſtalt erſcheinen. Er wird, wenn er hier den hochhinwandelnden Sonnenlenker Phöbus Apollo, dort den furchtbaren Rächer des Uebermuthes, wenn er den Pythotödter oder den Niobidenvertilger ſich vorzuſtellen angeregt wird, ſchwerlich umhin können, des Vaticaniſchen Apoll zu gedenken, der uns zugleich mit der höchſten Jugendſchönheit auch das vollendete Bild giebt von der Furchtbarkeit des ernſten Götterjünglinges, den ſelbſt die »ewigen Götter«, wie Homer ſingt, »nicht ohne Grauen heranwandeln ſehen zum Olymp, wenn er naht mit dem furchtbaren Bogen.« In dieſem Sinne kann man in der That ſagen, daſs alle früheren Deutungen eine gewiſſe Berechtigung haben, alle in gewiſſer Hinſicht wahr ſind. Ja der deutſche Aeſthetiker Friedrich Viſcher durfte wohl mit Fug die Meinung ausſprechen: der Künſtler habe überhaupt nicht beabſichtigt, den Gott in der beſtimmten Situation eines beſonderen Kampfes aufzufaſſen, ſondern er habe eben nur den reinen Lichtgeiſt als Feind und Zerſtörer alles Dunkeln und Häſslichen,

alles Unreinen, Wilden und Verworrenen darſtellen wollen, wie er nach Pindar's ſchönem Bilde:

»Aufblühend wandelt über Land und Meeresfluth
Und ſteht über der Gebirge gewalt'gen Warten.«

In dieſem Sinne gefaſst iſt die Schlange am ſtützenden Baumſtamme Zeichen des unheilabwehrenden, heilenden Gottes und der beigegebene Oelbaum ſelbſt das Symbol des Friedens und der entſündigenden Reinigung, welche Apoll ſeinen Schützlingen gewährt.

Es iſt wahrſcheinlich, daſs dieſe Statue ſelbſt in die Zeit Nero's gehört. Der Ort, wo ſie gefunden wurde, war der Lieblingsſitz dieſes Kaiſers. Hier war er geboren, hier hielt er ſeinen glänzenden Einzug nach der Rückkehr von ſeiner Kunſtreiſe durch Griechenland, hier weilte er während des ungeheuren Brandes, der zwei Drittheile Roms in Aſche legte, und der Borgheſiſche Fechter, der gleichfalls unter Antiums Ruinen hervorgezogen worden ist, zeigt nicht minder wie der Vaticaniſche Apoll, daſs die edelſten Werke der Plaſtik die kaiſerliche Sommerreſidenz ſchmückten. Es iſt ein tiefpoetiſcher Gedanke Feuerbach's, daſs der furienſcheuchende Gott vielleicht im Hauſe des gekrönten Oreſtes ſtand, der es gewagt hatte, mit der Schuld des Muttermordes auf der eigenen Seele den Muttermörder Oreſt auf der Bühne zu ſpielen. Nicht ſelten waren ſeinen zerrütteten Sinnen, wie er ſeinen Vertrauteſten geſtand, die rächenden Göttinnen mit ihren Fackeln und Geiſseln erſchienen und wohl iſt es denkbar, daſs ſein ſchuldbeladenes Gewiſſen Schutz ſuchte unter dieſem Bilde des abwehrenden Gottes, deſſen drohender Arm hier an dieſer Stelle ſo furchtbar in die Wirklichkeit hinüberreichte. Aber wenn auch dies Alles nichts weiter wäre als eine geiſtreiche Vermuthung — Eins bleibt gewiſs: in dem Ausdrucke dieſes Götterhauptes liegt der Adel jenes göttlichen Zornes, wie ihn ein Tacitus empfand im Hinblicke auf jene Zeiten und ihre grauſen

Verbrechen. Und wenn es wirklich Nero war, der dem Künſtler des Vaticaniſchen Apoll ſeine Aufgabe ſtellte, ſo iſt es begreiflich, daſs die groſse Seele des Meiſters, welche das Bild dieſes Apollo in ihrem Inneren zu geſtalten fähig war, dem hehren Gotte der lichten Reinheit den Ausdruck jenes zornigen Abſcheus aufprägte, den jedes edle Herz beim Hinblick auf dieſe Welt voll fluchbeladenen Verbrechens empfinden muſste. Denn jeder groſse Künſtler vermag in ſeinen beſten Werken immer nur die Gemüthsſtimmung zur Darſtellung zu bringen, welche ihm das jedesmalige Motiv derſelben einflöſste. Auch ein Tizian, als er die ſchöne, blonde Giftmiſcherin Lucrezia Borgia mit ihrem Gemahle gegenüber der heiligen Familie malen muſste, hat in dem berühmten Gemälde der Dresdener Gallerie die ganze zornige Verwerfung der heuchelnden Sünde ausgedrückt, die er in ſeiner Seele empfand *).

Der richtige Standpunkt der Betrachtung, auf dem alle Schönheiten des Vaticaniſchen Apollo in einem Punkte zuſammenſtrahlen, iſt die Seite, gegen welche der linke Arm gerichtet iſt. Für dieſen Punkt war die Statue durch ihre Aufſtellung in einer Niſche berechnet; die unzugängliche Rückſeite iſt deshalb bei Weitem weniger ausgeführt. Das geringe Hervortreten der Musculatur iſt, wie Feuerbach nachgewieſen hat, durch die ganze Stellung und Haltung der Geſtalt bedingt und nothwendig gemacht. »Der rundliche Bau der Glieder, die Weichheit und Einfachheit der Linien, womit dieſe Formen auseinandertreten, die holde, faſt mädchenhafte Rundung der bartloſen Wange gehören der Unſchuld und Einfachheit einer kindlichen Natur. Wir ahnen, was die Alten ſagen wollten, wenn ſie von der leuchtenden Reinheit des Apollo ſprechen. Aber dieſe ſanfte Rundung der Formen iſt zugleich die reife Fülle des geſunden Muskels und der reizenden Schlankheit und Leichtig-

*) S. Julius Moſen die Dresdener Gemäldegallerie S. 36 — 38.

keit eines aufblühenden Jünglingskörpers untergeordnet. Die Verhältniſſe des Vaticaniſchen Apoll ſind die eines vollkommen ausgewachſenen, männlichen Körpers; hier iſt nichts von jener Zierlichkeit und leichtverletzbaren Zartheit, welche an dem ſogenannten Apollino ſo wohl gefällt. Betrachten wir den markig feſten Kern des Knochenbaues, ermeſſen wir die Kraft des rechten, vortretenden Schenkels, der ſtark genug wäre, einen Jupiterleib zu tragen, den Ernſt der gedankenvoll gewölbten Stirn, die ſtolze Entſchiedenheit in Stellung und Geberde, die hohe Faſſung im Ausdrucke des Kopfes — und wir ſtehen vor einem Bilde der erhabenſten Männlichkeit.« Der »ewige Frühling«, der, wie Winckelmann ſagt, die reizende Männlichkeit dieſes Apollo umkleidet, iſt der richtige Ausdruck für den Zauber der Kunſt, die in dieſer Geſtalt die verſchiedenen Altersſtufen in eine unlösbare Einheit zuſammengefaſst und ein Weſen geſchaffen hat, bei deſſen Anſchauen es unſerer Einbildungskraft unmöglich iſt, ſich einen zeitlichen Entwickelungsgang deſſelben vorzuſtellen oder an die Möglichkeit eines Niederſteigens in menſchliche Vergänglichkeit zu glauben *). Die Schlankheit der Geſtalt verleiht der nur ſiebenthalb Fuſs hohen Statue den Eindruck einer an das Koloſſale ſtreifenden Majeſtät.

Es iſt nicht zu entſcheiden, ob das Urbild früherer Kunſt, wenn ſich der Meiſter dieſes Apollo an ein ſolches anſchloſs, ein Bronzewerk geweſen ſei; Visconti behauptet es, während es Feuerbach leugnet. Die Stützen erklärt der Letztere aus Gründen der Nützlichkeit, weil dadurch die im Alterthume häufige Verſetzung ſolcher dem Luxus dienenden Kunſtwerke von einem Orte zum anderen weniger gefährlich wurde **).

---

*) S. Ein Jahr in Italien III, S. 201 ff.

**) Nach der Anſicht Otto Jahn's (Aus der Alterthumswiſſenſchaft S. 267 — 282), welcher nach Vorgang von Wieſeler, Stephani und Preller

Winckelmann nannte den Vaticaniſchen Apoll »das höchſte Ideal unter allen Werken des Alterthumes, welche der Zerſtörung entgangen ſind« und widmete demſelben jene »Beſchreibung«, die zugleich in ihrer dithyrambiſchen Ueberſchwenglichkeit ſeiner eigenen, durch den Eintritt in die Kunſtwelt Roms hervorgerufenen, begeiſterten Stimmung Ausdruck gab. Sein Urtheil blieb lange nach ihm noch das allgemein getheilte und auch heute, wo wir ächte Werke der Phidiaſſiſchen Zeit kennen, bleibt für jeden unbefangenen Betrachter des Werkes der Eindruck des Ueberwältigenden beſtehen, den die Darſtellung des plötzlichen Eintretens eines göttlichen Weſens aus einer anderen, höheren, unſichtbaren Welt in die Sichtbarkeit und Wirklichkeit immer hervorzurufen geeignet iſt. Auf dieſem gleichſam »Viſionsartigen« beruht, nach Juſti's Bemerkung*), »die durch viele Zeugniſſe mehrerer Jahrhunderte feſtgeſtellte Wirkung des Belvederiſchen Apollo.«

Hauptbildwerke von Herculaneum und Pompeji.

Die deutlichſte Anſchauung italiſcher Kunſtbildung im erſten Jahrhunderte der Kaiſerzeit geben uns die Entdeckungen in den unter Titus vom Veſuv verſchütteten Städten Herculaneum und Pompeji. Die hier gefundenen plaſtiſchen Bildwerke in Bronze und Marmor, deren Anzahl ſchon zu Winckelmann's Zeit über anderthalbhundert betrug, liefern

---

mit unſerem Werke eine in Janina gefundene, jetzt im Beſitz des Grafen Stroganoff befindliche Bronzeſtatuette von ein Viertel Lebensgröſse (Overbeck Fig. 104), ſowie einen in Rom von Steinhäuſer entdeckten Marmorkopf vergleicht (Lübke Fig. 144), ſind alle drei Werke Nach- und Umbildungen eines älteren griechiſchen Originales, welches nicht den Pythotödter, ſondern den Apoll mit der Aegis nach einem Homeriſchen Motive aus Ilias XV, 231 — 326 darſtellte und das in Veranlaſſung der Niederlage der Kelten bei Delphi im Jahre 279 v. Chr. geſchaffen wurde [1869].

*) Winckelmann II, 1, S. 49 — 50.

uns zunächſt einen Haltpunkt für unſer Urtheil nicht nur über die Verwendung plaſtiſcher Kunſtwerke zu Schmuck und Zier des öffentlichen wie des Privatlebens in jener Zeit, ſondern auch über den Stand der plaſtiſchen Kunſt ſelbſt in jener Periode, in welcher das ganze Leben bis in das Gebiet des niederſten Bedürfniſſes herab von der Schönheit der Kunſt geſchmückt und geadelt erſcheint. Dazu kommt für die aus den Ruinen jener Städte aufgegrabenen Hauptwerke noch ein zweiter wichtiger Umſtand: die wenigſtens theilweiſe Beſtimmtheit ihrer Entſtehungszeit; denn keines dieſer Werke kann jünger ſein als die Zeit Vespaſian's. Aber es iſt auch nicht wahrſcheinlich, daſs irgend eines derſelben hinausgeht über die Reſtaurationsperiode der griechiſchen Bildkunſt in Italien. Herculaneum und Pompeji waren, obſchon blühend und wohlhabend zur Zeit ihres Unterganges, doch im Vergleiche zu Rom und den groſsen Städten Italiens eben nur mittelmäſsige Landſtädte, deren Bewohner ſchwerlich im Stande waren, zum Schmucke ihrer Theater, Plätze und Wohnungen Originale der älteren griechiſchen Meiſter zu verwenden und in Anſchaffung derſelben mit den reichen und mächtigen Familien Roms oder gar mit den Kaiſern ſelbſt zu wetteifern.

Iſt dieſe Vorausſetzung richtig, ſo ergiebt ſich aus den aufgegrabenen Hauptwerken der Plaſtik in Bronze und Marmor ein neuer Beweis für die hohe Stufe der Meiſterſchaft, welche die Kunſt in dieſer Zeit ſelbſt bei ſolchen Künſtlern behauptete, die für den Luxus und das Bedürfniſs untergeordneter Städte Italiens arbeiteten. Freilich ſind die ans Licht gezogenen Kaiſerſtatuen in Bronze faſt alle nur mittelmäſsig, denn dieſe wurden vorzugsweiſe fabrikmäſsig angefertigt. Aber ſchon die marmornen Statuen und Reiterſtandbilder der weiblichen und männlichen Angehörigen der Familie des Balbus aus Herculaneum müſſen zu den ausgezeichneteren Marmorwerken dieſer Gattung gezählt werden. Die im Dresdener Muſeum befindlichen drei weib-

lichen Statuen*) gehören zu den ſchönſten Zierden dieſer Sammlung. Winckelmann verglich die groſse Manier in der Gewandung dieſer Statuen mit der an der Farneſiſchen Flora und an anderen Meiſterwerken erſten Ranges. Ehrfurcht gebietend beim erſten Anblicke, Entzücken erregend bei ſtets erneuter Anſchauung, liefern dieſe trefflichen Werke den Beweis, daſs die Kunſt, als alle Körperideale längſt erſchöpft waren, noch Mittel fand, durch die Draperie ſelbſt, wie Böttiger ſich ausdrückt, das Nackte in jeder Falte zu enthüllen. Die alte, unrichtige Benennung als »Veſtalinnen« bezeichnet doch ſehr treffend die himmliſche Ruhe und Einfachheit der ſich gleichſam in ſich ſelbſt einſchmiegenden Sittſamkeit, die den Hauptcharakter dieſer edlen weiblichen Geſtalten bildet. Die Haare waren, wie an den gleichfalls in Herculaneum gefundenen Frauenſtatuen der Familie Balbus, vergoldet **). Wir wiſſen, daſs Pompeji eigene Marmorwerkſtätten beſaſs und auch in Herculaneum fehlten ſolche gewiſs nicht. Und daſs tüchtige Meiſter in denſelben arbeiteten, das beweiſen neben jenen Dresdener Statuen vorzüglich die

Reiterſtandbilder der beiden Balbi***)

im Muſeum Nazionale zu Neapel aus griechiſchem Marmor, der freilich von der Lava ſehr gelitten hat, unter Lebensgröſse. Es ſind Ehrenſtandbilder, verdienten Bürgern von den Ihrigen, oder von der Stadt errichtet. Der ältere Balbus hält mit der Linken den Zügel, die Rechte hebt er grüſsend, wie die Imperatoren, gegen das Haupt, der Ring am Finger bezeichnet ritterlichen Rang. Ein kurzer Harniſch

*) N. 260, 261 und 262 des Hettner'ſchen Kataloges. Overbeck Fig. 120 p. Müller-Wieſeler I, 67, 372—374.

**) Hettner Katalog p. 65.

***) Overbeck Fig. 120 l.

über der Tunica zeigt unter der Bruſt die Gürtung und ſchräg nach der Schulter gelegt das Band des Wehrgehenkes. Das Pferd, das nicht, wie gewöhnlich in der Natur, die Beine beim Schreiten kreuzweis, ſondern parallel geſetzt hat, iſt im Momente des Angehaltenwerdens gedacht, den Kopf wie verwundert ſeitwärts gewendet, »das eine Ohr geſpitzt, das andere zurückgelegt, das rechte Bein in feſter Stellung, das linke ein wenig erhoben in angelernter, zierlicher Bewegung. Reiter und Pferd, Anlage und Arbeit, Einfachheit und glückliche Wirkung, Ausführung und Entwurf ſind gleich erfreulich bei dieſem trefflichen Werke, dem nur die zugleich gefundene Statue des zweiten, jüngeren Balbus vergleichbar iſt.« Doch iſt es wohl zuviel geſagt, daſs ſelbſt Marc Aurel's berühmtes Roſs »dieſen lebensvollen, tiefſtudirten, frei und kühn gearbeiteten Marmorroſſen nachſtehen müſſe*).« Zu den Marmorſtatuen von griechiſchen Dichtern, Rednern und Philoſophen, mit denen das Innere des Herculanenſiſchen Theaters geſchmückt war, gehört neben dem ſogenannten Poplicola und dem Homer des Muſeo Nazionale auch die ſchon früher (I, S. 593) beſchriebene, herrliche Gewandſtatue des Aeſchines und es iſt kaum zu bezweifeln, daſs ſowohl dieſe als auch die zahlreichen in Herculaneum gefundenen Hermen, Büſten und Köpfe, unter denen viele von hohem Kunſtwerthe, meiſt Arbeiten einheimiſcher Künſtler waren.

Noch höher vielleicht als die Marmorſculpturen ſtehen die berühmteſten der aus den verſchütteten Städten ans Licht gezogenen Bronzewerke, deren wir ſchon mehrere im Verlaufe unſerer Darſtellung beſprochen haben. Hier tragen wir nur, neben dem berühmten, tanzenden Faun, den herrlichen zwei Rehen, den Läufern und der erſt neuerlich entdeckten Venusſtatuette das Hauptwerk der Sammlung nach, den

*) Gerhard Neapels antike Bildwerke S. 21.

Ruhenden Mercur*),

den Winckelmann die bei weitem ſchönſte aller antiken Bronzeſtatuen nannte. Es iſt eine Jünglingsgeſtalt in Lebensgröſse. Auf einem Felsblocke ſitzend, iſt er ausruhend gedacht auf einem ſeiner Botenflüge. Die Aufgabe: im Momente der Ruhe ſelbſt ſchon die folgende Bewegung anzudeuten, iſt hier auf das Glücklichſte gelöſt; denn Haltung und Ausdruck des vorgebogenen Oberleibes und der langſchenklichten Beine und Füſse deuten darauf hin, daſs er im Momente der Raſt ſchon wieder im Begriffe iſt, ſich zu neuer, windſchneller Eile zu erheben. Das unterwärts etwas eingekniffene Kinn hielt Winckelmann für einen Reſt der Beſchädigung des Kopfes, der aus mehreren Stücken zuſammengeſetzt werden muſste. Daſs der Gott nicht zum Gehen, ſondern zum fliegenden Schweben geſchaffen ſei, fand Winckelmann ſymboliſch angedeutet durch die Roſetten auf den Riemen unter den Fuſsſohlen, welche als Schnallen dienen und ein wirkliches Auftreten hindern.

Wir wenden uns jetzt zur Betrachtung derjenigen Reſte monumentaler Bildkunſt, welche an den erhaltenen Bauwerken aus dieſer Periode der erſten hundertzwanzig Jahre des römiſchen Kaiſerthumes übrig geblieben ſind. Allen voran ſteht hier

Der Titusbogen.

Die Bildwerke, welche den Triumphbogen des Titus am Fuſse des Palatiniſchen Berges ſchmücken, gehören zu

*) Müller-Wieſeler II, 28, 309.

den wenigen Reſten alter Kunſt, deren Entſtehungszeit durch das geſchichtliche Ereigniſs, deſſen Erinnerung ſie feſthalten ſollten, genau beſtimmt ſind. Bekanntlich iſt es die Eroberung von Jeruſalem durch Titus, welche dies Denkmal feiert. Eilf Jahre nach derſelben ſtarb Titus (81 n. Chr.) und erſt nach ſeinem Tode, wie die Inſchrift und das Reliefbild der Vergötterung des Imperators in der Mitte der Bogenwölbung beweiſen, wurde der Triumphbogen vollendet. Die Bildwerke deſſelben *) zeigen am Frieſe den Opferaufzug, der den Triumph begleitete: geſchmückte Stiere von Opferſchlächtern geführt, Prieſter mit dienenden Opferknaben *(camilli)*, Krieger mit Schilden und Feldzeichen, zuletzt auf einer Bahre getragen, die liegende Statue des Jordanfluſſes. An den inneren Wänden des Bogens ſieht man den ſiegreichen Imperator auf dem Triumphwagen, deſſen Roſſe die Göttin Roma führt, während eine hinter ihm ſchwebende Victoria ſeinem Haupte den Siegerkranz aufſetzt. Zwölf Lictoren ſowie Bürger und Krieger mit Lorbeerzweigen in den Händen und Kränzen auf den Häuptern, bilden das Geleit des Siegesgeſpannes, das den Triumphator hinaufführt zum Capitol. Auf Bahren getragen folgt die Siegesbeute, der ſiebenarmige Leuchter und der Schaubrodtiſch aus dem Tempel von Jeruſalem. Die Abbildung des erſteren iſt übrigens nicht genau und die auf dem Leuchterfuſse angebrachten Bildungen von Thiergeſtalten und Meerungeheuern widerſprechen den jüdiſchen Satzungen, welche dergleichen nicht geſtatteten. Die Originale der Jeruſalemiſchen Tempelgeräthe hatte Vespaſian in den Friedenstempel geweiht. Ueber ihre weiteren Schickſale berichtet Gregorovius **).

Zur richtigen Würdigung des künſtleriſchen Werthes der Sculpturen an dieſem in hiſtoriſcher Hinſicht unſchätz-

*) Müller-Wieſeler I, 65, 345 a—d. Overbeck Fig. 122. Lübke Fig. 167. **) Geſch. Roms im Mittelalter I, S. 209 — 210.

baren Denkmale mufs man berückfichtigen, dafs wir es hier immer nur mit Werken untergeordneten Ranges, mit monumentalen Decorationsarbeiten zu thun haben und dafs die Ausführung derfelben in eine Zeit fällt, da der Kaifer, den der Senat durch diefes Denkmal ehren wollte, nicht mehr am Leben war. Der Entwurf des Ganzen verräth das Genie und die Erfindungskraft eines trefflichen Meifters. Aber die Eleganz der Formen und die gefchmackvolle Anordnung feiner Zeichnungen und Modelle erfcheinen von handwerksmäfsigen Arbeitern zum Theil nachläffig und mechanifch ausgeführt. Wir finden Augen in Profilgefichtern *en face* geftellt, die Gewänder in der Ausarbeitung vernachläffigt und im Betreff der Gefimsornamente, von denen ein Theil reiches, plaftifch ausgeführtes Blätterwerk zeigt, während der gröfsere Theil der Glieder des Bogens noch glatt gelaffen ift, fcheint fogar der urfprüngliche Entwurf nicht ganz zu Ende geführt zu fein. Daffelbe Mifsverhältnifs zwifchen Entwurf und Ausführung zeigt fich an den Reliefbildern eines nur wenig fpäteren Denkmales, nämlich an den Bildwerken der Umgebung des Nervaforums zu Rom.

Vergleichen wir hier der Ueberfichtlichkeit wegen die Sculpturen der übrigen, zum Theil noch in Rom erhaltenen, ähnlichen Triumphdenkmäler mit den foeben betrachteten Reliefs des Titusbogens, fo laffen fich daraus lehrreiche Andeutungen für die Kunftzuftände der verfchiedenen Epochen in Bezug auf die monumentale Decorativplaftik gewinnen. Die Reliefs im Cafino Borghefe, welche von dem erft im Jahre 1527 bei Piazza Sciarra niedergeriffenen Triumphbogen des Kaifers Claudius ftammen, zeigen felbft noch in ihrer trümmerhaften Geftalt die Spuren einer Schönheit der Ausführung und eines idealen Stiles, mit denen fich felbft die ähnlichen Arbeiten der Trajanifchen und Hadrianifchen Zeit nicht meffen können. Denn die Periode der Kaifer aus dem Julifchen Haufe war eine überaus glänzende für die

Kunſt, während die Zeiten unmittelbar nach Nero's Sturze, von furchtbaren Bürgerkriegen zerrüttet, ſelbſt unter Veſpaſian, Titus und Domitian bei weitem weniger günſtig für dieſelbe waren. Während in jenen Sculpturen aus Kaiſer Claudius' Zeit der Reliefſtil noch dem ächtgriechiſchen naheſteht, zeigen die Reliefs der Siegesdenkmäler Trajan's, jetzt am Conſtantinsbogen befindlich, ſowie die vom Triumphbogen der Kaiſer Antoninus Pius und Marc Aurel ſtammenden Basreliefs jetzt auf dem Capitol aufbewahrt, ſchon den vorwiegend realiſtiſchen Charakter römiſcher Darſtellung und Behandlungsweiſe. Die Figuren ſind halbdurchgeſchnittenen Statuen ähnlich, die Compoſition überladen und ſchwerfällig. Noch tiefer ſtehen die Sculpturen am Triumphbogen des Septimius Severus*) und an dem ſogenannten Bogen der Goldſchmiede und unter den Reliefs am Triumphbogen Conſtantin's ſind diejenigen, welche der Zeit dieſes Kaiſers angehören, ein Beweis, daſs damals die Kunſt monumentaler Plaſtik ſich im Zuſtande des tiefſten Verfalles befand.

Die Trajansſäule.

Wenn wir abwärts ſteigend von der Höhe, die den Quirinaliſchen Palaſt trägt, am Giardino Colonna vorbei, durch das Gaſſengewirr die Senkung erreichen, welche den quirinaliſchen Hügel von dem des Capitoliums trennt, ſo ſtarrt uns inmitten eines über achtzehn Fuſs tief ausgegrabenen, gewaltigen Eirundes**) von 330 Fuſs Länge und 186 Breite aus einem Walde von Säulenſtumpfen jene rieſige Colonna di Trajano entgegen, die einſt das herrlichſte aller römiſchen Fora, das Forum Trajan's, ſchmückte und das koloſſale Bild

*) Sehr gut beſchrieben von Reber Roms Ruinen S. 104 ff.

**) Eigentlich ein Viereck mit halbkreisförmiger Ausweitung an der nordweſtlichen, ſchmalen Seite.

»des beſten der Kaiſer Roms« auf ihrem Gipfel hoch in die Lüfte des Himmels emportrug. Nur ein kleines Stück iſt durch Ausgrabungen bloſsgelegt von dieſem Prachtforum, das ſich mit ſeiner rieſigen Baſilika, ſeinen Tempeln und Triumphbogen, Bibliotheken und Portiken, ſeinem Statuenſchmuck, in deſſen Mitte das weltberühmte Reiterſtandbild des Kaiſers von vergoldeter Bronze prangte, von der heutigen Kirche der Apoſtel bis gegen den Fuſs des Capitolberges hin ausdehnte. Es war, wie die Säule, das Werk des Atheners Apollodorus, des genialſten Baumeiſters und Bildhauers der ganzen Kaiſerzeit; eine Schöpfung von unvergleichlicher Pracht und Schönheit ſelbſt in der Stadt der Wunder ſolcher Kunſt und mit Ehrfurcht angeſtaunt noch von ſpäten Jahrhunderten. Ein Augenzeuge, der zwei Jahrhunderte ſpäter den Einzug von Conſtantin's Sohne in Rom (357 n. Chr.) beſchreibt, der Hiſtoriker Ammianus Marcellinus, erzählt, daſs der kaiſerliche Prinz, nachdem er bereits die ehrfurchtgebietende Majeſtät des Capitoles, den ungeheuren Umfang von Caracalla's und Diocletian's Bädern, die rieſenhafte Gröſse des Coloſſeums, die Schönheit des Pompejustheaters und des Friedenstempels bewundert, doch bei dem Anblicke des Trajansforums alles Geſehene weit übertroffen gefunden habe. »Von Staunen gebannt, weilte er bei dieſem, wie ich meine, allerdings ſoweit der Himmel reicht, einzigen Bau, der ſelbſt Göttern bewundernde Zuſtimmung abnöthigen kann und indem er Blick und Geiſt umherſchweifen lieſs über die harmoniſche Einheit dieſer gigantiſchen Werke, geſtand er, daſs ihre Herrlichkeit weder zu beſchreiben noch je wieder von Sterblichen zu erreichen ſei.«

Die Nothwendigkeit, dieſe Pracht zu überbieten oder ihr doch einen würdigen Mittelpunkt zu geben, führte den Künſtler auf den Gedanken, der Huldigung des Senates und Volkes, welche ihrem geliebten Beherrſcher ein Denkmal ſeiner Thaten weihen wollten, dadurch Ausdruck zu verleihen, daſs er dieſe Säule von über hundert Fuſs Höhe als Piede-

ſtal der Ehrenſtatue des Imperators emporthürmte und auf den dreiundzwanzig Marmortrommeln derſelben die Geſchichte ſeiner glorreichen Kriegsthaten gegen das furchtbare Volk der Dacier in einer Compoſition von nicht weniger als hundertundvierzehn Darſtellungen mit mehr als drittehalbtauſend Figuren in den Marmor meiſselte. Auch die hundert Fuſs Höhe der Säule hatten monumentale Bedeutung. Denn gerade ſoviel Fuſs betrug, wie uns eine Inſchrift meldet, die Höhe des Berges, welchen der Meiſter Apollodorus abtragen muſste, um ſich den Platz für das groſsartige Ganze der Bauten dieſes Forums zu ſchaffen.

Schon in alter Zeit war es Sitte, Ehrenſtatuen auf Säulen zu ſtellen. Aber die Säulen waren niedrig und die Statue blieb die Hauptſache. Das umgekehrte Verhältniſs, wo dann die Säule ſelbſt als Ehrenſäule zur Hauptſache, die darauf geſtellte Statue nur abſchlieſsende Spitze wird, gehört der Kaiſerzeit an und die Trajansſäule iſt, wenn auch nicht die erſte, ſo doch die ausgezeichnetſte und berühmteſte ihrer Gattung. Sie erhob ſich in der Mitte eines 66 Fuſs langen, 56 Fuſs breiten Hofes, welcher auf der einen Seite von der Mauer der Baſilika, auf den drei anderen von einer Halle gebildet wurde, deren Säulenſtümpfe zum Theil noch jetzt vorhanden ſind. Apollodor wählte die doriſche Säulenform, aber mit Hinzufügung vielfachen anderen Schmuckes und die Ornamente des Echinus (des Wulſtes am Capitell) ſind die der joniſchen Ordnung. Durch die vom Papſt Sixtus V. begonnenen und ſpäter (1812 — 1814) unter Napoleon fortgeſetzten Ausgrabungen iſt jetzt das ganze Werk bis zum Fundamente den Blicken bloſsgelegt.

Auf einem ſiebzehn Fuſs hohen, viereckten Piedeſtal, deſſen zehn Fuſs hoher Würfel mit reichen Sculpturen geſchmückt und deſſen im Inneren befindliche Grabkammer ſeit Sixtus V. zugemauert iſt, um der beſchädigten Unterlage gröſseren Halt zu geben, erhebt ſich in einer Höhe von hundert Fuſs bis zur oberen Fläche des Capitells

die reliefgeſchmückte, zwölf Fuſs im Durchmeſſer haltende, oben um anderthalb Fuſs im Durchmeſſer verjüngte Säule. Ein Eiſengitter umſchlieſst hoch oben ſtatt des Gitters von vergoldeter Bronze das erneuerte, ſechzehn Fuſs hoch über dem Capitell ſich erhebende Fuſsgeſtell, welches jetzt ſtatt der achtzehn Fuſs hohen Bronzeſtatue des Kaiſers, von der im ſechzehnten Jahrhunderte noch der Kopf vorhanden war, das eherne Standbild des Apoſtels Petrus trägt. Die vierunddreiſsig Blöcke des ſchönſten weiſsen Marmors, von denen eilf dem Piedeſtal, dreiundzwanzig dem Schafte der Säule angehören, ſind nur hier und da durch eingehauene Löcher beſchädigt, wie man ſie als Spuren der Verwüſtung an vielen alten römiſchen Gebäuden findet*); aber ſie ſind ſo genau aufeinandergefügt, daſs das Ganze den Eindruck macht, als wäre es aus einem Stücke gebildet**). Im Inneren iſt die Säule hohl und eine Wendeltreppe von 185 Marmorſtufen, erhellt durch 43 kleine, längliche Fenſter, führt uns bis zur Höhe von mehr als 100 Fuſs über dem Erdboden. Dies ganze ungeheure Werk iſt nun vom Piedeſtal bis zur Höhe des Säulenknaufes mit Arbeiten der plaſtiſchen Kunſt bedeckt, welche die ganze Geſchichte eines groſsen Feldzuges in zahlreichen Reliefbildern vorführen. Der Würfel des Piedeſtales iſt von allen vier Seiten mit Reliefs geſchmückt, welche die verſchiedenen zu Trophäen kunſtreich zuſammengeſtellten Schutz- und Trutzwaffen, Feldzeichen und Kriegsgeräthe der vom Kaiſer beſiegten Völkerſchaften darſtellen und deren Schönheit und zierliche Formen allerdings der Plaſtik einen beſſeren Gegenſtand lieferten als die Uniformfräcke, Czakos und Huſarenjacken, die ein künſtleriſches Auge auf dem Würfel der berühmten Napoleonsſäule des Pariſer Vendômeplatzes nur mit Entſetzen gewahrt. Zwei

*) S. Ein Jahr in Italien V, S. 36. 37.

**) Das Genaueſte jetzt in dem Prachtwerke von W. Fröhner *la colonne de Trajan.*

ſchwebende Victorien im oberen Felde, das kriegeriſche und ſiegreiche Rom, halten über dem Eingange die Weiheinſchrift. Feſtons von Eichenlaub, an jeder der vier Ecken von römiſchen Adlern gehalten, ſchmücken das Piedeſtal und über demſelben wie auf einem Altare ruht als unterer Säulenwulſt ein koloſſaler Lorberkranz, aus dem ſich die Triumphſäule emporhebt.

Und nun breitet ſich in den unüberſehbaren Windungen des reliefgeſchmückten Marmorbandes, welches den Schaft der Säule vom Fuſse bis zum Gipfel ſpiralförmig umwindet, das wimmelnde Leben eines römiſchen Feldzuges vor uns aus mit allen ſeinen mannigfaltigen Ereigniſſen und verſchiedenartigen Scenen*). Da ſehen wir Vorrathsmagazine am Strome erbaut und durch Wachtpoſten geſchützt. Brücken werden geſchlagen, Heerhaufen zu Fuſs und zu Roſs ziehen darüber, der Kaiſer voran, Schiffe landen mit allerlei Heerbedürfniſſen, Lager werden aufgeſchlagen und befeſtigt. Wir ſehen den römiſchen Legionar in allen erdenklichen Situationen: bald Wache ſtehend in voller Rüſtung, bald Holz fällend, Waſſer holend oder ſchanzend, bald marſchirend in langem Zuge, bald um das Tribunal des Kaiſerfeldherren gedrängt, ſeiner Anrede lauſchend. Schlachten werden geſchlagen, Städte belagert, geſtürmt, angezündet und geplündert; Verhandlungen werden gepflogen, Gefangene hingerichtet, an Anderen Gnade geübt, Verwundete verbunden, wobei immer ein Soldat den Chirurgen des anderen macht. Vor Allem aber iſt es der Kaiſer, der immer und immer wieder, bald als Redner vor den Truppen, bald zum Kampfe ausziehend, Gefangene verhörend, Verhandlungen mit Abgeſandten pflegend, Opfer vollziehend, Frauen und Kinder der Ueberwundenen beſchützend u. ſ. w. vorkommt. Der ganze altbabyloniſche und ägyptiſche Realismus ſolcher hiſtoriſchen

*) Eine Probe bei Müller-Wieſeler I, 70, 382. Lübke Fig. 168. Overbeck Fig. 123.

Darſtellungen, wie wir ihn aus den Ninivehſculpturen und den ägyptiſchen Denkmälern kennen, tritt uns hier wieder entgegen. Der kaiſerliche Abſolutismus des Abendlandes erzeugt aus gleichen Urſachen auch in der Kunſt gleiche Wirkungen. Sehen wir auf den Stil und Kunſtwerth dieſer Bildwerke, deren Genuſs, mit Ausnahme der Piedeſtalreliefs, ſowohl durch die rundgewundene Form der Reliefbilder, als durch die Höhe der Säule eigentlich unmöglich und nur durch Abgüſſe oder gute Abbildungen zu erlangen iſt, ſo liefern ſie uns den Beweis, daſs noch immer, ſelbſt in ſo ſpäter Zeit, die Reliefplaſtik techniſch Groſses und Treffliches leiſtete. Der Kenner darf ſich mit gutem Fug an der Leichtigkeit und Schönheit der Piedeſtalvictorien und ihren leichtflatternden, ſchön gefalteten Gewändern erfreuen; er kann mit Winckelmann die unendliche Mannigfaltigkeit in den Tauſenden von Köpfen der Säulenreliefs bewundern, ſowie die richtige Zeichnung in den Figuren und den in Allen mannigfaltig ausgeprägten Charakter des derben, rüſtigen, von Wetter und Strapazen durchgearbeiteten, römiſchen Legionars und Veteranen anerkennen*). Auch darin, daſs die Pferde ſtets weit unter Naturgröſse gehalten ſind und Reiter zu Pferde nicht viel gröſser als danebenſtehende Fuſsgänger erſcheinen, zeigt ſich noch gute, alte Kunſttradition, die das Naturwirkliche der harmoniſchen Wirkung zu opfern verſtand. Der Antiquar endlich mag über römiſches Kriegsweſen, über Lagerbrauch und Waffenweſen und zahlreiche andere Dinge erwünſchteſten Aufſchluſs finden und in den daciſchen und ſarmatiſchen, ſpitzhelmigen Panzerreitern die heutigen Tſcherkeſſen wieder erkennen. Aber weiter wird auch unſer Lob dieſes intereſſanten Denkmales römiſcher

*) Die Höhe der Figuren ſteigt mit der Höhe der Säule von 0,50 Meter bis 0,60 Meter, ein Beweis der Sorgfalt, mit welcher die antike Kunſt die optiſche Verringerung auch damals noch berückſichtigte. Auch ſind die Geſtalten ſo ſorgſam ausgeführt, als ob ſie beſtimmt geweſen wären, in nächſter Nähe betrachtet zu werden (1867).

Plaſtik nicht gehen dürfen. Von kunſtreicher Gruppirung und intereſſanter Compoſition, von einfacher, durch ihre Harmonie wirkender Zuſammenordnung zu leicht überſehlichen, in ſich abgeſchloſſenen Bildern iſt nicht mehr die Rede. Vielmehr ſind die Figuren, ganz im Gegenſatze zu dem altgriechiſchen Reliefſtile, über und hinter einander gehäuft und nach maleriſchen Grundſätzen vertheilt. Auch von der alten, geiſtreichen Weiſe, durch Andeutung ſymboliſch zu wirken, findet ſich kaum eine Spur in dieſen Reliefs, in denen der Componirende Alles, ſelbſt das Untergeordnetſte, mit peinlicher Genauigkeit und unkünſtleriſcher Breite ausgeführt hat. Selbſt die Heuſchober zur Ernährung der Cavallerie werden uns nicht erſpart und die Ueberſicht des Ganzen lehrt, daſs ſich der Künſtler, der die Zeichnungen entwarf, ſtreng an die Folge der Zeitungsberichte über den Krieg gehalten hat. Abgehauene Köpfe auf Stangen geſpieſst und Körper auf Wagenräder gebunden in einem feindlichen, befeſtigten Lager zeigen das Schickſal, das oft des gefangenen Römers wartete; aber die abgeſchnittenen Häupter, welche römiſche Legionsſoldaten dem Kaiſer präſentiren, ſind auch eine kaum weniger rohe und barbariſche Erſcheinung.

Das ganze Denkmal ſelbſt iſt ein Werk, das mehr durch eine ſeltſame Koloſſalität zu imponiren trachtet, als durch die Einfachheit der Kunſt, die ihr Weſen in den dargeſtellten Dingen ſelbſt ſucht. Als Ganzes betrachtet, iſt es beſonders nach zwei Seiten hin ein Zeichen des überhandnehmenden unkünſtleriſchen Sinnes der Zeit. Dieſe rund um die Säule laufenden Reliefbilder widerſprechen zunächſt dem Weſen der Reliefdarſtellung; denn dieſe verlangt die geradeaus fortlaufende Fläche, um in ruhiger Breite dem Auge behaglich entgegengetragen zu werden, während hier die himmelanſteigende Richtung die Bilder dem Auge vielmehr entrückt. Aber auch die Säule ſelbſt und die von ihr getragene Statue erfüllen eben ſo wenig ihre eigentliche Beſtimmung. Jene ſoll eine Laſt ſtützen, dieſe nicht zu winzi-

ger Kleinheit verſchrumpft über der Menſchheit ſtehen, ſondern unter dem Gewühle der Menſchen in zweckentſprechender Erhöhung den Mann, deſſen Bild ſie darſtellt, doch immer noch als Genoſſen der Menſchheit unter uns weilen laſſen. Nur dem Ungeſchmacke einer verknechteten Zeit, die ihren Herren auch in der Wirklichkeit über die Grenzen des Menſchlichen erhob, konnte es beikommen, jene heidniſchen Säulenheiligen zu ſchaffen und Denkmäler aufzurichten, deren Koloſſalität nicht die innere Gröſse des Helden, ſondern die leere Gröſse des Rieſen ausdrückt. Dieſe Abſicht, den Gottkaiſer »durch ſolche Säulenpoſtamente über die Sterblichen zu erheben«, ſpricht ſchon ein Alter, Plinius, geradezu als Grund aus, weshalb man die Kaiſerſtatuen auf rieſige Säulen geſtellt habe und daſſelbe Motiv veranlaſste auch die Aufſtellung von Monumentalſtatuen auf der Höhe der Triumphbogen. Der geniale Meiſter jedoch, der das Trajansforum ſchuf, verminderte das Erdrückende der Koloſſalwirkung der Säule abſichtlich, indem er ſie ziemlich dicht auf allen Seiten mit Gebäuden umgab, die nur etwa zwanzig Fuſs von ihr abſtanden, ſo daſs die auf einen engen Raum beſchränkte Rieſenſäule nirgends ganz zu überſehen war*). Die Nachahmung der Trajansſäule durch die noch koloſſalere Napoleon'ſche Triumphcolonne des Pariſer Vendômeplatzes hat dieſelben Wirkungen gleicher Urſachen und Verhältniſſe in unſeren Tagen gezeigt. — Die Marc-Aurelsſäule auf Piazza Colonna, deren Bilderſchmuck, Scenen des Marcomannenkrieges enthaltend**), ſich weder an Stil und Ausführung, noch an Erhaltung mit denen der Trajansſäule meſſen kann, bedarf keiner weiteren Erwähnung und von der funfzig Fuſs hohen Antoninsſäule aus Granit, welche Papſt Pius VI. zerſägen lieſs, um damit die Bibliothekſäle des Vatican zu ſchmücken und einen Obelisken auszubeſſern, iſt nur noch das reliefgeſchmückte Poſtament in den Gärten

*) S. Reber a. a. O. S. 180. **) Müller-Wieſeler I, 71, 395.

des Vatican erhalten, wohin es derſelbe Papſt von dem Platze des Monte Citorio verſetzen ließ. Die ſehr verſtümmelten Reliefs derſelben, welche ſich auf die Apotheoſe beziehen, ſtehen durch ſchlechte Arbeit in grellem Widerſpruche zu dem kräftigen Stile anderer Sculpturen aus der Zeit der Antonine*).

Arbeiten aus Trajan's Zeit am Triumphbogen Conſtantin's**).

Aus dem zerſtörten Triumphbogen Trajan's, der das Forum des Kaiſers ſchmückte, errichtete der Senat zwei Jahrhunderte ſpäter, in einer Zeit des tiefen Kunſtverfalles, den Siegesbogen Kaiſer Conſtantin's. Auch ein ungeübtes Auge unterſcheidet an dieſem Denkmale ohne Mühe die rohe Plumpheit derjenigen Sculpturen, welche, wie die vier Flußfiguren an den Ecken des Bogens und die vier Victorien über demſelben unter dem Karnies, der Zeit Conſtantin's ſelbſt angehören, von der techniſchen Vollendung und geiſtvollen Behandlung derjenigen Bildwerke, mit denen Apollodor, dieſer Phidias des kunſtliebenden Trajan, und die zahlreichen griechiſchen Künſtler, welche unter ſeiner Leitung arbeiteten, den Triumphbogen des Beſiegers der Dacier geſchmückt hatten. Zu den letzteren gehören die acht Rundbilder über den Seitenbögen, welche Scenen aus dem Privatleben Trajan's, Jagdereigniſſe und Opferhandlungen, darſtellen und auf denen beſonders die Gewanddraperien ſehr kunſtreich behandelt ſind. Hier befindet ſich auch nach Niebuhr***) das Portrait des Meiſters Apollodorus von Damascus in dem griechiſch gebildeten Manne, welcher dem Kaiſer eine Rolle mit einer Zeichnung überreicht. — Die acht viereckigen Reliefs über denſelben an den beiden

*) Müller-Wieſeler I, 71, 394. Vgl. Reber S. 272 ff.
**) Müller-Wieſeler I, 70, 383. Overbeck Fig. 124.
***) Vorleſungen über römiſche Geſchichte III, S. 321.

Hauptſeiten, hiſtoriſchen Darſtellungen gewidmet, zeigen ſehr ſtark erhaben gearbeitete, faſt freiſtehende Figuren mit gehäufteren und ſchmäleren Falten der Gewänder. Doch ſind die ſämmtlichen Köpfe Trajan's auf dieſen Bildwerken neuere Arbeit. Ueberaus ſchön ſind die beiden länglich viereckten Reliefs an den Querſeiten der Attica, Schlachtſcenen aus dem daciſchen Kriege, und zwei andere in den beiden inneren Seiten des Mittelbogens, auf denen hier der Kaiſer Beſiegten und Flehenden Gnade gewährt, dort eine Victoria den Sieger krönt. Auch die Statuen der gefangenen Barbaren vor der Attica ſind vortreffliche Decorationsfiguren aus der Trajaniſchen Zeit, doch ſind die Köpfe ſämmtlich neu ergänzt. Aber ſie werden noch übertroffen von den beiden aus derſelben Zeit ſtammenden, auf dem Trajansforum entdeckten Statuen gefangener Barbarenfürſten im Muſeum zu Neapel, welche Rafael's Schüler, Polidoro da Caravaggio, häufig in ſeinen Werken angebracht hat. Dagegen nannte Winckelmann die oben erwähnten Sculpturen aus Conſtantin's Zeit geradezu abſcheulich und in der That ſind dieſelben ein nur allzuſprechendes Zeugniſs des tiefen Verfalles, zu welchem im Laufe von wenig mehr als anderthalb Jahrhunderten die Kunſtübung in Rom herabgeſunken war.

Hiſtoriſch-antiquariſch intereſſant iſt jedoch ein Gürtelrelief des Conſtantinbogens an der dem Tempel der Venus und Roma gegenüberliegenden Seite, weil er eine Darſtellung der Roſtra giebt, der Rednerbühne, welche ſich am Fuſse des Clivus Capitolinus befand. Auf derſelben iſt Kaiſer Conſtantin dargeſtellt, der umgeben von ſeinem Hofe eine Anrede an das um ihn her verſammelte Volk hält*).

*) Vgl. Reber S. 98 — 99.

X.

HADRIAN UND DIE KUNST SEINER ZEIT.

Hadrian und ſeine Zeit.

Unter dem römiſchen Kaiſer Hadrian erlebte die alte Kunſt ihren Sonnenuntergang. Aber es war ein ſolcher, von dem der Dichter ausruft: »So ſtirbt ein Held!«

Kein Herrſcher auf Erden, in alten und neuen Zeiten, ſelbſt Alexander den Groſsen nicht ausgenommen, iſt als Kunſtfreund dem Hadrian zu vergleichen. Keiner hat mit den rieſigen Mitteln, wie ſie dem Beherrſcher der Welt zu Gebote ſtanden, ſo viel für die Beſchäftigung der Kunſt gethan, ſo viele Kunſtwerke ins Daſein gerufen, als dieſer Kaiſer. Wenn es möglich wäre, daſs durch den Willen und die Macht, durch die Bildung und Kunſtliebe eines Einzigen, anſtatt durch den ſchöpferiſchen Genius eines ganzen Volkes die Kunſt der Perikleiſchen Zeit wieder erweckt werden könnte, ſo hätte es unter Hadrian geſchehen, ſo hätte die alte Kunſt auf Jahrhunderte hinaus bewahrt werden müſſen vor dem jähen Untergange, dem ſie doch ſo bald nach dem Tode ihres letzten groſsen Schirmherren anheimfiel. Aber die Blüthe der Kunſt iſt nicht Erzeugniſs eines Einzelwillens, auch nicht des mächtigſten; ſie iſt die Blüthe des Höchſten,

was die Weltgefchichte aufzeigt, eines freien, fchönen, feiner Schönheit und Freiheit fich bewufsten Volksgeiftes. Der Genius der Kunft, welche Hadrian pflegte, deren Lebensende er verfchönte, konnte auch ihm jenes Wort des Fauftifchen Erdgeiftes zurufen:

»Du gleichft dem Geift, den Du begreifft, nicht mir.«

Es war nicht feine Schuld. Er war für die Welt des römifchen Imperatorenthumes das, was Perikles gewefen war für die Welt der helleniſchen Bildung. Aber das römifche Weltreich war nicht das freie Hellas, die geknechteten Menfchen deffelben waren keine Hellenen, der grofse Friedensfürft der römifchen Welt kein Perikles, der erfte feiner Mitbürger, fondern ein allgewaltiger Defpot, der vergötterte Herr, deffen Wille Befehl war für feine Welt und ihre Menfchen vom Aufgange bis zum Niedergange der Sonne.

Ein berühmter Philologe, Heyne, hat einmal gefagt: »die Gerechtigkeit der allwaltenden Macht zeige fich auch darin, dafs die fchlechten römifchen Kaifer eben fo fchlechte Hiftoriker gefunden hätten.« Nichts kann falfcher fein als diefe Behauptung des frommen Gelehrten; zumal wenn man fie, die Probe zu machen, umkehrt. Hadrian, unzweifelhaft einer der würdigften aller römifchen Imperatoren, lebt für uns durch die elendeften Hiftoriker, wenn man anders auf einen Notizenfammler wie Spartian und Seinesgleichen diefen Ehrennamen überhaupt anwenden darf. Ein heutiger Menfch, der jene Quellen, aus denen wir hauptfächlich das Leben und Charakterbild eines Hadrian fchöpfen können, nicht aus eigener Anfchauung kennt, vermag fich entfernt keine Vorftellung zu machen von der Kläglichkeit diefer Literatur. Gänzliche Unbekanntfchaft mit den Bedingungen der Hiftorie, Rohheit des Stiles und Planlofigkeit der auf gut Glück aneinandergehefteten Sätze und Notizen, die Gereimtes und Ungereimtes, Sinniges und Sinnlofes zufammenpaaren, vollftändiger Mangel an Urtheil, ja oft an gefundem Menfchen-

verſtande, abſolute Unfähigkeit, einen Charakter auch nur annähernd zu begreifen und in ſeinen weſentlichen Zügen feſtzuhalten — das ſind etwa die Haupteigenſchaften jener Schriftſteller, welche für die Kenntniſs der Zeit von Hadrian bis Conſtantin unſere Hauptquelle bilden. Natürlich haben gerade die bedeutendſten unter den römiſchen Kaiſern am meiſten gelitten durch ſolche Ungunſt des Geſchickes, welche der Nachwelt ſtatt ſo viel werthvollerer Werke hiſtoriſcher Literatur nur jene wüſten Auszüge ſpäterer Zeiten übrig lieſs. Unter der Hand eines Tacitus, ja ſelbſt nur eines Sueton, würde ein ganz anderes Lebensbild Hadrian's entſtanden ſein und der Untergang der eigenen Denkwürdigkeiten, welche er verfaſst hatte, iſt vollends ein unerſetzlicher Verluſt für denjenigen, der es unternimmt, das Charakterbild dieſes Mannes aus dem trümmerhaften Schutte der einzelnen Ueberlieferungen zuſammenzuſetzen.

Unter Hadrian erſcheint das römiſche Imperatorenreich auf dem Gipfel ſeiner Macht und Herrlichkeit. Sein Vorgänger Trajan hatte dieſem Reiche eine Ausdehnung gegeben, welche von Aſſyrien und dem armeniſchen Hochgebirge über den Norden Africas hinwegreichte bis zum Süden des nebeligen Schottlands. Hadrian gab einen Theil der letzten Eroberungen auf aus kluger Politik, laſſend, was nicht haltbar war auf die Dauer. Aber noch immer ſtreckte ſich der Rieſenleib des römiſchen Reiches vom Euphratſtrome bis zum Atlantiſchen Ocean, dreitauſend Meilen in die Länge, zweitauſend in die Breite, über die Welt. Nur zwei Sprachen herrſchten in ſeinen Grenzen, die lateiniſche und griechiſche. Wer ſie beſaſs, konnte verſtanden werden, ſo weit ſein Fuſs ihn trug, mochten die einzelnen Provinzen und Theile des Reiches noch ſo verſchieden ſein an Geſchichte und Sitten, an Religion und Recht, Intereſſen und Bildung. Und dieſes Rieſenreiches Herr und unumſchränkter Gebieter war ein einziger Menſch, ein Kaiſer, nicht im Purpur geboren, ſondern aus dem Privatſtande entſproſſen, war

Hadrian, der Herrſcher, unter deſſen Regimente die römiſche Menſchheit die eine der glücklichſten Perioden ihres Daſeins leben ſollte.

Er war in Rom geboren (24. Januar 76 n. Chr.), aber ſeine Vorfahren ſtammten aus dem tuskiſchen Hadria, einer althelleniſchen Colonie von Korinth; vielleicht floſs griechiſches Blut in ſeinen Adern. Nachher hatte ſich die Familie im römiſchen Spanien niedergelaſſen. Von dort ſtammte auch der Kaiſer Trajan, ſeines Vaters Geſchwiſterkind. Trajan, damals nur noch Präfectus Prätorio des Kaiſers Nerva, bald deſſen adoptirter Erbfolger, ward Vormund des früh verwaiſten Knaben. Er zeichnete ihn vielfach aus vor anderen, als der Knabe zum Jünglinge und Manne heranwuchs, aber er adoptirte ihn nicht. Hadrian blieb bis zum einundvierzigſten Jahre eben nur ein kaiſerlicher Verwandter, der allerhand Staats- und Kriegswürden bekleidete, ſonſt aber ein Privatmann wie zahlloſe andere, ein blaſſer Stern, ein Nichts vor dem Glanze der weltüberſtrahlenden Kaiſerſonne. Trajan wollte abſichtlich die Wahl ſeines Nachfolgers ſo lange als möglich unentſchieden laſſen und wenn er bei derſelben ſeinen nächſten Verwandten im Auge hatte, ſo widerſtrebte es doch dem auf ſeine Macht eiferſüchtigen Charakter des Kaiſers, ſchon bei eigenem Leben ſich ſelbſt eine Nebenſonne zu ſchaffen. Freilich wuſste Hadrian, daſs er zu hoffen hatte und im Stillen that er dazu, um dieſen Hoffnungen ſichere Stützen zu ſchaffen. Aber er war auch klug genug, um, ſo lange Trajan lebte, »unbedeutend zu bleiben, eben weil er bedeutend war.« Die Geſchichte hat darum von dieſen vierzig Jahren ſeines Lebens nichts zu melden, was irgendwie die künftige Gröſse des Mannes andeuten könnte. Er erſcheint den Wiſſenſchaften und Künſten ergeben, ein Freund griechiſcher Bildung, in der Plutarch ſein Lehrer war; ſchriftſtellernd und dichtend, Malerei und Plaſtik treibend, von griechiſchen Dichtern und Schriftſtellern, Philoſophen und Künſtlern umgeben und mit ihnen auch wohl ge-

legentlich etwas wild und üppig lebend, wie Friedrich der Groſse als Kronprinz in Rheinsberg, und nicht minder auch Schulden machend wie dieſer, zur geringen Zufriedenheit des kaiſerlichen Oheims, obſchon derſelbe ſeine Schulden wenigſtens bezahlte. Daneben war er früh ein leidenſchaftlicher Jäger, ſo leidenſchaftlich, daſs Trajan dieſer Neigung Einhalt thun muſste, weil ſie Geſundheit und Leben des Jünglinges täglich bedrohte. Er berief ihn zu ſich und behielt ihn in ſeiner Nähe unter ſtrengerer Aufſicht. Hadrian war gehorſam und ebenſo willig fügte er ſich dem Ehejoche, das ſein Oheim über ihn verhängte, der dem Zwanzigjährigen ſeine Schweſterenkelin, die Julia Sabina, zur Frau gab. Die Ehe war keine glückliche und wurde es auch ſpäter nicht. Sabina blieb ſeinem Herzen fremd, ihr anmuthloſer und ſtörriſcher Charakter paſste nicht zu dem ſeinen, dem Grazie und Anmuth über alles gingen. Auch in Bildung und Neigungen ſcheinen ſie ſich fremd geweſen zu ſein. Doch ehrte er ſie ſpäter als Kaiſerin und weit entfernt, ſie zu verſtoſsen, um eine andere an ihre Stelle zu ſetzen, — wie leicht für den Beherrſcher und Geſetzgeber der Welt! — erkannte er ihr noch nach ihrem Tode die göttlichen Ehren der kaiſerlichen Gemahlin zu. Die Sammlungen des Capitols und des Vaticans zu Rom haben in zwei vortrefflich gearbeiteten Bruſtbildern ihre Züge aufbewahrt. Das eine ſtellt ſie als Ceres dar mit Aehrenkranz und hohem Diadem. Aber trotz der gebotenen Idealiſirung ſieht man doch in dem kleinen, ſpitzen Kinn, an den dünnen Lippen und in der ganzen Bildung der Portraitzüge, daſs dieſelben einer Seele angehörten, die weder groſs genug war, um einen Hadrian zu faſſen, noch liebenswürdig genug, um ihn zu feſſeln.

Kaiſer Trajan ſcheint nie recht ins Klare gekommen zu ſein über das eigentliche Weſen und die Befähigung ſeines Enkelneffen. Wohl ſah er in ihm zahlreiche Talente vereinigt. Der griechiſche Schöngeiſt bewährte ſich zugleich als tüchtiger Krieger gegen die wilden Dacier und Sarmaten

und Trajan beſchenkte ihn dafür mit dem Demantringe, den er ſelbſt von ſeinem Vorfahr Nerva erhalten. Aber die dadurch erregte Hoffnung, ihn durch Adoption zum Sohne und Nachfolger anzunehmen, erfüllte er nicht, ſo nahe ihm auch Hadrian als Landsmann, Verwandter und Lebensgenoſſe ſtand. Er konnte ſich nicht zurecht finden in dieſem wunderbar zuſammengeſetzten Charakter, deſſen eigenthümliches, ſophiſtiſch-ironiſches, genial-originelles Weſen Gefahr drohte für einen künftigen Regenten des Römerreiches, das einen mehr einſeitig praktiſchen, ſtark ausgeprägten Charakter zu verlangen ſchien. Er verlieh ihm keine Würden, die ihn vor anderen Groſsen auszeichneten. Vielleicht auch fürchtete er ſeinen Ehrgeiz, wenn es geſchähe und hielt es daher für klug, ihn ſtets empfinden zu laſſen, daſs ſich dieſer Ehrgeiz mit ſeinen Hoffnungen auf die Nachfolge im Reiche doch letztlich verrechnen könne. Freilich muſste er zugleich wiſſen, daſs Hadrian am Hofe ſich eine Partei erworben hatte und ſicherer daſtand als jeder Andere. Vielleicht alſo überlieſs er es in dieſer Gewiſsheit dem Schickſale, ſeine eigene Gröſse nach ſeinem Tode zu erſetzen und ſprach darum die Adoption nicht aus, um jedem Vorwurfe der Nachwelt zu entgehen, wenn die Wahl Hadrian's keine glückliche ſein ſollte für das Reich. Wer kennt die Herzen der Menſchen, zumal der Groſsen und Mächtigen, und die geheimſten Triebfedern ihres Handelns?

Aber ein Weſen lebte, das den Werth und die Bedeutung des ſo zurückgeſetzten Hadrian erkannte, deſſen Leben unter ſolchen Verhältniſſen lange genug ein ſchwieriges und dornenvolles geweſen ſein muſs. Dieſe Eine war die Kaiſerin Plotina, Trajan's Gemahlin. Pompeja Plotina war ein königliches Weib, die Zierde des Geſchlechtes in ihrer Zeit, ſo edel und groſsherzig, als klug und einſichtsvoll. Nicht nur Plinius, der ſchönredneriſche Panegyriſt des Kaiſers Trajan, preiſt ſie als eine Vereinigung jeglicher Tugend. Was mehr iſt: kein einziger Schriftſteller jener Zeiten hat etwas gegen

ſie zu ſagen gewagt oder gewuſst, wohl aber ſtimmen alle überein in ihrem Lobe. Als ſie zum erſten Male die Stufen des Kaiſerpalaſtes hinaufſtieg, da wendete ſie ſich um zu dem zahllos verſammelten Volke und ſprach die ſtolzen Worte: »So wie ich jetzt dieſe Räume betrete, ſo will ich ſie auch wieder verlaſſen!« »Und ſie hat Wort gehalten,« fügt der Schriftſteller hinzu, der dies erzählt, »denn ſo lange ſie Kaiſerin war, hat ſie kein gerechter Tadel getroffen«*). Sie war die würdige Gattin ihres groſsen kaiſerlichen Gemahles, der einen nicht kleinen Theil ſeines Regentenruhmes ihr ſchuldete. Ihre Ehe war kinderlos geblieben, aber ihrer Sitten Keuſchheit galt als unbefleckt. Sie ſei heilig und rein wie keine Frau ihrer Zeit, rühmte von ihr der Ruf des Volkes und eine Ehrenmünze, zu ihrem Gedächtniſſe geprägt, zeigt noch heute einen Altar mit der Umſchrift: »der Keuſchheit«. In jeglicher Hinſicht war ſie eine ausgezeichnete Frau. Ihr Blick trug weit und ſie erkannte eben ſo ſicher den Krebsſchaden der Reichsverwaltung in den Erpreſſungen der kaiſerlichen Procuratoren, für deren habgieriges Schalten ſie die Augen und das Gewiſſen ihres Gemahles ſchärfte, als ſie in Hadrian den Mann erkannte, der vor Allen fähig ſei, den Verluſt eines Trajan dem Reiche zu erſetzen. Die Schriftſteller ſagen, daſs ſie den Hadrian geliebt und daſs ſie aus Liebe zu ihm (»aus einer Freundſchaft, die Liebe war,« ſagt Dio) zu ſeinen Gunſten gehandelt. Wir wiſſen nichts Gewiſſes davon. Was können wir denn auch überhaupt nach Jahrtauſenden wiſſen von ſolchen Dingen tiefſter Herzensheimlichkeit? Es mag immerhin ſein, daſs ſie den ſchönen, hochbegabten Mann liebte, deſſen volle Bedeutung ſie allein erkannte und deſſen Ehe überdies keine glückliche war, ſowie es gewiſs iſt, daſs ihr hinwiederum Hadrian lebenslang in herzlicher Liebe und Dankbarkeit anhing. Aber es war keine Leidenſchaft in dieſer Liebe, keine Leidenſchaft,

*) *Dio Caſſius p. 771. ed. Leunel.*

die den ganzen Menſchen erfüllend fortreiſst mit ihrer Macht. Was hätte ſonſt, in jenen Zeiten und bei jenen Menſchen, eine Kaiſerin gehindert, ſich des ungeliebten Gemahles zu entledigen, um den Geliebten an ſeine Stelle zu ſetzen auf Thron und Lager? Was hätte Hadrian, da er Kaiſer ward, abgehalten, die ihm aufgezwungene Gattin zu verſtoſsen, um ſich der Geliebten, der Wohlthäterin zu verbinden? Er that es nicht und es iſt ein rührender Zug, daſs er in einem noch erhaltenen Briefe die Plotina (»ſeine Mutter« nennt er ſie dort) einladet, an ſeinem Geburtstage mit ihm zu ſpeiſen, Sabina ſei aufs Land gereiſt. Eine idylliſche Epiſode in dem grandioſen Daſein des weltbeherrſchenden Kaiſers, die ihn halb und halb dem Pantoffelregimente der ungeliebten Gemahlin unterworfen zeigt. Daſs dem wirklich alſo war, beweiſt noch ein anderer Umſtand: Hadrian ſah ſich als Kaiſer gezwungen, einen ſeiner Geheimſchreiber, den bekannten Hiſtoriker Sueton, und einige andere Perſonen in Ungnade zu entlaſſen, weil ſie mit ſeiner Gemahlin cabalirten und theilweiſe auf allzu vertraulichem Fuſse mit der Kaiſerin lebten! — Plotina's Abbild iſt uns in mehreren Büſten erhalten. Eine derſelben befindet ſich im Berliner Muſeum. Gefaſster Ernſt, erhabene Abgeſchloſſenheit, vollſtändig klare Ruhe, die nichts mehr auſser Faſſung bringt, ſind die hervorſtechenden Züge; Stirn, Naſe, Backenknochen, Alles von höchſter Beſtimmtheit. Nur die Züge um den feinen Mund ſind weich, edel aber die ganze Bildung. Noch weit herrlicher erſcheint ſie in dem groſsen, lebensvollen, marmornen Koloſſalkopfe der Rotonda des Vatican, welcher wahrſcheinlich einem der Ehrendenkmäler angehörte, die Hadrian ihrem Andenken weihte.

Nicht Liebesleidenſchaft alſo, ſondern politiſche Klugheit, Einſicht in die Lage der Dinge und richtige Beurtheilung des Hadrianiſchen Geiſtes und Charakters beſtimmten Plotina, die Palaſtintrigue zu ſpinnen, welche Hadrian auf den Thron hob. Der alternde Kaiſer Trajan lag todtkrank zu

Selinus in Cilicien. Noch immer konnte er ſich nicht beſtimmen über die Nachfolge, als ſchon der Todeskampf herannahte. Plotina hatte leiſe und geſchickt Alles vorbereitet. Eine ſtarke Partei war für Hadrian gewonnen. Er ſelbſt ſtand in Syrien an der Spitze des Heeres und der Verwaltung, den Ereigniſſen nahe genug, um ſtündlich bereit zu ſein, jede Gegenerhebung niederzuſchlagen. Auch dies erwog Plotina bei ihrem Plane. Die Adoptionsurkunde, welche ihm die Nachfolge ſicherte, ward aufgeſetzt, Trajan aber ſtarb, ohne ſie zu unterzeichnen. Sein Tod ward geheim gehalten. Schon während ſeiner Krankheit hatte Plotina ſeine Erläſſe und Briefe an den Senat unterzeichnet, die erſte Kaiſerin, die jemals ſolches gethan. Erſt am 11. Auguſt ward des Kaiſers Tod bekannt gemacht, drei Tage nachdem bereits Hadrian die Urkunde erhalten, welche ihn auf den Thron berief. Wenn hier ein Betrug begangen wurde, ſo war es einer der ſegensreichſten, welchen die Geſchichte kennt; denn er gab der römiſchen Welt als Kaiſer einen der bedeutendſten Menſchen, die den römiſchen Thron beſtiegen haben.

Hadrian war jetzt, was er ſein wollte, Herrſcher der Welt und jetzt zeigte er, wie der fünfte Sixtus, der ſtaunenden Menſchheit, was er ſei und was er vermöge. Je länger er ſeinen Drang, zu handeln und zu ſchaffen, hatte zügeln müſſen, um ſo eifriger, ja leidenſchaftlicher überlieſs er ſich ihm, als endlich die Schranken gefallen waren. Mit der Gegenpartei, welche ihm die Thronfolge ſtreitig zu machen verſucht hatte, machte er kurzen Proceſs: er lieſs ihre Häupter fallen. Das ging nicht wohl anders, wenn er ſelbſt ſicher ſein wollte; Sicherheit aber war Grundbedingung für die Möglichkeit ſeines Wirkens überhaupt. Man kann bei dem Wahlkaiſer des römiſchen Weltreiches nicht das criminalgerichtliche Gewiſſen eines legitimen heutigen Fürſten von Gottes Gnaden verlangen. Die kaiſerliche Gewalt war nicht feſtgeſtellt durch Conſtitutionen und geregelt durch Erbfolgegeſetze, ſondern der jedesmalige neue Kaiſer

muſste ſich Recht und Fundament immer erſt ſelbſt erwerben. In dieſem Falle war auch Hadrian. Dennoch drückte ihn das Bewuſstſein jener Strenge als eine Schuld; auch mochte es kein Meineid ſein, als er, nach Rom gekommen, öffentlich den Schwur that, unſchuldig zu ſein an dem Tode jener Männer. Sein Wille ſei nur geweſen, ſie unſchädlich zu machen; allzu eifrige Diener hätten dieſem Willen die äuſserſte Folge gegeben. Es ſind, mit Ausnahme ſeiner letzten Lebensjahre, die einzigen Gewaltthaten, welche ihm die Geſchichte nachſagt.

Und nun beginnt eine Lebenslaufbahn, ſo glorreich an Thaten des Friedens, wie keine zuvor und nachher. Er ſichert zuerſt den Frieden des Reiches durch die richtige Politik, mit welcher er die Eroberungen ſeines Vorgängers jenſeit des Euphrat aufgab. Er gewinnt Senat und Heer nicht minder durch den Zauber ſeiner Perſönlichkeit, als durch groſsartige Geſchenke. Den angebotenen Triumph bei ſeinem erſten Einzuge in Rom ſchlägt er aus und führte die Statue Trajan's dafür auf dem Triumphwagen durch die Stadt. Ebenſo lehnte er zweimal den Titel »Vater des Vaterlandes« ab und nahm ihn erſt an gegen das Ende ſeiner Regierung, als die ganze ihm gehorchende Welt Grund hatte, ihren Herrſcher ſo zu nennen. »Wir müſſen,« ſagt einer ſeiner Biographen *), »dieſen Kaiſer begleiten, wie er mäſsig, weiſe, uneigennützig, überall gegenwärtig, Alles mit klarem Blicke erkennend, ſtets das Richtige treffend, ordnend und zuſammenhaltend, ſelbſt für ſpäte Zeiten noch geſetzgebend, ein Kriegsfürſt ohne Kriege, Soldat wie der erſte beſte Legionar und eines jeden Unterthanen Beſchäftigung erfaſſend, Fürſt, Miniſter, Philoſoph und Künſtler — wie er ſein Reich durchwandert; ſo müſſen wir ihn begleiten, um ihn zu bewundern.«

Ehe er dieſe Reiſen antrat, vollzog er einen Act groſs-

*) Gregorovius Hadrian und ſeine Zeit S. 10.

artigſter Liberalität. Die Schuldrückſtände einzelner römiſcher Bürger wie der Provinzen an den Fiscus ſeit ſechzehn Jahren betrugen über zweiundſiebzig Millionen Gulden. Hadrian erlieſs dieſe ungeheure Summe, indem er auf dem Forum im Angeſichte von Trajan's Grabdenkmale die Schuldſcheine durch Feuer vernichtete. Auch dies war eine Ehre, die er dem Gedächtniſſe ſeines Vorgängers zollte, deſſen geſammelter Schatz ihm ſolche Freigebigkeit möglich machte. Dann brachte er die Alanen und Dacier zur Ruhe, mehr durch Entfaltung ſeiner impoſanten Heereskraft, als durch blutige Schlachten. Und nun beginnt er ſeine Rundreiſe durch ſein Reich. Eilf Jahre verwandte er darauf, jede Provinz ſelbſt kennen zu lernen. »Hier auf dieſen Reiſen zeigt er ſich ganz in ſeinem eigenthümlichſten Lichte. Wiſsbegierig, ſorgſam vom Gröſsten zum Kleinſten herab, durchſtreift er die Welt. Von Britanien bis Arabien und Cappadocien iſt keine Provinz, die er nicht beſuchte, wo er nicht Verwaltung und Heerweſen, religiöſe und bürgerliche Einrichtungen und Kunſtdenkmäler in Augenſchein nahm und, wie mit einem Zauberſtabe die Länder berührend, ſeine groſsartigen Bauwerke ſich erheben lieſs und Städte und Provinzen mit Wohlthaten überſchüttete*).« »Aus einer Provinz in die andere reiſend,« ſo erzählt der Geſchichtsſchreiber Dio Caſſius, »nahm er die Gegenden und Städte in Augenſchein, beſah die Feſtungen und Schutzmauern, jene in ein paſſenderes Terrain verſetzend, dieſe abbrechend, andere aufbauend. Ueberhaupt richtete er ſein Augenmerk nicht nur auf das Heerweſen im Allgemeinen, auf die Waffen, Maſchinen, Mauern, Gräben und Wälle, ſondern auch auf die Lebensverhältniſſe, Poſtirungen und den Charakter jedes einzelnen Befehlshabers und Soldaten. Gar ſehr verbeſſerte er die durch Weichlichkeit entarteten Sitten. In allerhand Kampfart übte der die Soldaten, hier lobend, dort tadelnd; alle

*) Gregorovius a. a. O.

aber lehrte er ihre Pflicht thun. Und damit ſie Nutzen zögen aus ſeinem Vorbilde, hielt er ſich ſelbſt an eine ſtrenge Lebensart, war ſtets zu Fuſs oder zu Pferde. Niemals beſtieg er einen Wagen oder ein Fahrzeug und ſein Haupt war ſtets unbedeckt, gleichviel ob Froſt war oder Hitze, ob keltiſcher Reif oder der Sonnenbrand Aegyptens ihn beläſtigte.« Wir ſehen, ſeine Cameradſchaft mit den Kriegern war keine moderne Komödie. Dafür liebte ihn aber auch der Soldat und er, der einzige groſse römiſche Kaiſer, der kein Kriegsfürſt war von Profeſſion und deſſen Regierung ein Regiment des Friedens aufzeigt, wie die römiſche Welt es bis dahin nicht geſehen — denn auſser dem Judenkriege, der mit völliger Vernichtung des unglücklichen Volkes endete, wurden unter Hadrian keine nennenswerthen Schlachten geſchlagen —, er durfte es wagen, gegen das Heer ſtrenger zu ſein, als die kriegeriſcheſten ſeiner Vorgänger und Nachfolger. Er war ein Fürſt des Friedens. Wo er mit Gold und Geſchenken auskommen konnte, da brauchte er niemals Waffen und Menſchenleben. Ward er gezwungen, zu ſchlagen, ſo vernichtete er; denn er mochte nichts halb thun. Judäa vor Allem muſste das empfinden. Er wollte mit dieſem ewig rebellirenden Volke zu Ende kommen und er kam zu Ende. Doch koſtete es ihn mehr als ein Heer und er wagte nach dem Siege nicht, ſeinem Briefe an den Senat die für glückliche Ereigniſſe übliche Formel vorauszuſchicken: »Wenn Ihr und Eure Kinder wohl ſeid, iſt es gut; Ich und das Heer befinden uns wohl.«

Und dieſer Mann, einer der wenigen vollſtändigen Selbſtherrſcher der alten Welt, war nicht nur ein weiſer und menſchenfreundlicher Regent — »aufs Menſchenfreundlichſte hat er regiert,« ſagt Dio von ihm, — nicht nur ein bewährter Krieger, ein Staatsmann wie Keiner; er war auch in aller Wiſſenſchaft und Kunſt gebildet, Philoſoph und Gelehrter, Redner und Sophiſt, Muſiker, Maler, Bildhauer, Dichter,

Arzt und Aſtrolog. Bei dem ungeheuerſten Gedächtniſſe beſaſs er das Faſſungsvermögen Cäſar's und eine Beweglichkeit des Geiſtes, die es ihm möglich machte, die verſchiedenartigſten Materien zu durchforſchen und zu verarbeiten. Und dies Alles war und übte er, ohne daſs dadurch die ſtaatliche Thätigkeit des Regenten Beſchränkung und Eintrag erlitt! Daneben liebte er den Genuſs des Lebens und weihte ihm gern die ſparſam erübrigten Stunden. Seine Anmuth und Grazie im Verkehr mit Befreundeten war unwiderſtehlich, ſeine Groſsmuth unerſchöpflich wie ſeine Freigebigkeit gegen Verdienſt und Bedürftigkeit. Er war einer der ſeltenen Fürſten, die auch ungebeten zu geben, unaufgefordert zu belohnen verſtehen und ein Bittender ging ſelten oder nie ohne Erfüllung von ihm. Ungerechte Habſucht war ihm fremd. Dio Caſſius, der keine ſeiner wenigen Schattenſeiten verſchweigt, giebt ihm das Zeugniſs, daſs er nie ſich mit ungerechtem Gute bereichert, keines Unſchuldigen Vermögen geſchmälert habe: ein gewichtiges Lob für einen Kaiſer, deſſen groſse Pläne ungeheure Summen erforderten und der ſich zugleich im Beſitze ſchrankenloſer Macht befand. Zahlreich ſind die Züge, welche die Gröſse und Liebenswürdigkeit ſeines Charakters ins Licht ſetzen. Obenan ſtand die Dankbarkeit, deren nach Goethes's Ausſpruche nur wahrhaft bedeutende Menſchen fähig ſind. Man erkennt ſie in der Verehrung, welche er bis an ihr Ende ſeiner Freundin und Wohlthäterin Plotina weihte. Er erbaute ihr zu Ehren Tempel und Baſiliken und conſecrirte das Gedächtniſs der Verſtorbenen, deren edle Züge noch heute jene Koloſſalbüſte im Vatican uns aufbewahrt. Er, der ſonſt nichts auf Aeuſserlichkeiten ſolcher Art gab, legte, als ſie geſtorben war, Trauergewänder an neun Tage lang und feierte ihr Gedächtniſs in Lobgeſängen und Hymnen. Wenn er alte Freunde und Diener fallen lieſs, ſo geſchah es nur durch geſchickter Verleumder Täuſchungskünſte, die auch für einen Geiſt, wie der Hadrian's, nicht immer leicht

durchſchaulich waren. Sonſt aber war er ohne Rachſucht, groſsmüthig und nie geneigt, ſeine Allmacht gegen Schwächere zu miſsbrauchen. Einen Sklaven, der ihn, als er im Garten ſpazieren ging, mit gezücktem Dolche bedrohte, lieſs er einſperren und als einen Wahnſinnigen ärztlich behandeln, eine Groſsmuth, die ſelbſt heute eine Seltenheit ſein dürfte. Es ward ihm hinterbracht, daſs einige angeſehene Leute ſeiner Umgebung ſich gegen ihn in Reden vergangen hätten: er verweigerte, ſie zu beſtrafen. »Es genügt,« ſagte er, »wenn man in ihre Heimath ſchreibe, daſs der Kaiſer mit ihnen nicht zufrieden ſei.« Wie hülfreich er ſich nach allen Seiten erwies im Einzelnen, wie durch Inſtitutionen für Wittwen und Waiſen, für Bedürftige und Arme aller Art, darüber iſt nur eine Stimme bei ſeinen Biographen. Muſste er einmal verurtheilen, ſo milderte er die Strafe, ſei es Geld oder Gefängniſs, nach der Zahl der Kinder, die der Verurtheilte hatte, ſoviel als möglich war. Schlicht und einfach von Natur in ſeinen Lebensgewohnheiten, kein Freund des Pompes und Glanzes, wenn nicht politiſche Rückſichten ihn forderten, wuſste er immer Mittel zuſammenzuhalten zu ſeinen zahlloſen, wohlthätigen oder künſtleriſchen Unternehmungen. Leutſelig und herablaſſend war er über die Maaſsen. Einſt wies er ein Weib, das ihn auf der Straſse mit einer Bittſchrift verfolgte, mit den Worten ab: er habe nicht Muſse, ſie anzuhören. »Nun, ſo wolle auch nicht Kaiſer ſein!« ſchrie ihm die Abgewieſene zu und er wendete ſich lächelnd zu ihr und hörte geduldig ihr Anliegen. Wenn er ſich in einer Sänfte nach Hauſe tragen lieſs, ſo geſchah es nur, weil er Niemandem die Unbequemlichkeit verurſachen wollte, ſich aus Höflichkeit zu ſeinem Geleite geſellen zu müſſen. Mit dem Volke von Rom verfuhr er ſo würdig, als klug und ſchonend. Es forderte einſt im Theater ungeſtüm von ihm die Freilaſſung eines Wagenlenkers. Der Kaiſer erhob ſich und ſprach: »er habe kein Recht, einem Herren wider deſſen Willen ſeinen Sklaven zu nehmen.«

Ein andermal gab das Volk im Theater gleichfalls zur Zeit der Circusſpiele irgend ein Verlangen durch groſses Geſchrei kund. Da hieſs der zornige Kaiſer einen Herold dem Volke gebieten, daſs es ſchweige. Dieſen Zuruf: »*Silete!*« hatte vor ihm nur Domitian zum Volke gewagt. Der Herold war klüger als ſein Gebieter; er ſtreckte nur die Hand aus als Zeichen, daſs er zu reden gedenke im Namen des Kaiſers. Als darauf alles Volk ſchwieg, wie es Brauch war, wenn ein kaiſerlicher Herold ſolches Zeichen gab, ſprach der kluge Diener das verhaſste Wort nicht aus, ſondern ſagte bloſs: »Dies iſt es, was der Kaiſer will!« Hadrian aber lobte den Mann wegen ſeines klugen Ungehorſams. Ueberhaupt war er in all ſolchen Dingen ſelbſt mit den geringſten Leuten überaus human und nie lieſs er ſich vom Jähzorne hinreiſsen, zu thun was ihn gereut hätte.

Dabei war er eine Natur voll unerſchöpflicher Lebenskraft und unverwüſtlicher Ausdauer in allen Dingen. Seiner Jagdluſt iſt ſchon gedacht. Wo er nur konnte, gab er ſich ihr hin, doch ohne daſs die Reichsgeſchäfte darunter litten. So ſtark war ſein Arm, ſo ſicher Aug' und Hand, daſs er den mächtigſten Eber auf einen Streich erlegte. Ein Beinbruch beim Sturze vom Pferde auf der Jagd lieſs nur geringe Spur in ſeinem Gange zurück und hinderte ihn nicht, überall vorauf und der Erſte zu ſein, im Felde und auf Reiſen, zu Fuſs und zu Roſſe. Auch in Führung der Waffen war er ausgezeichnet wie in aller gymnaſtiſchen Kunſt und in der ſchönſten jener vier gewaltigen Kämpferſtatuen des Dresdener Muſeums hat man ein Portrait Hadrian's, als Fechter dargeſtellt, erkennen wollen*). »Er war ein trefflicher Naturmenſch, auch hierin allen ſeinen Vorgängern auf dem Throne überlegen. Nichts Gemachtes und Angenom-

*) Böttiger kl. Schriften II, S. 38. Hettner Katalog S. 79 — 80. Spartian ſagt von dem Kaiſer in der Biographie deſſelben: *Gladiatoria quoque arma tractavit.* »Auch die Fechterkunſt hat er geübt.«

menes finden wir an ihm. An Humanität kann er als ein fürstliches Muster gelten. Dio erzählt von ihm, dass er nie an religiösen und anderen öffentlichen Festen Aufwartende bei Hofe annahm, um Keinen im Genusse der Festfreude zu stören, während er selbst für Nothwendiges immer zu sprechen war. In seiner Umgebung hatte er stets die Besten und Gebildetsten; denn nur solche Männer sah er an seiner Tafel, wo die treffliche Unterhaltung das frugale Mahl würzte, bei dem er selbst sich sogar meist des Weines enthielt. Sie begleiteten ihn auf Reisen in seinem Wagen. Mit seinen Freunden hielt er wahrhaft freundschaftlichen Umgang, besuchte sie gern in ihren Häusern und Villen, überraschte sie an ihren Familienfesten und besuchte sie, wenn Krankheit sie ans Lager fesselte. Vielen setzte er noch bei ihren Lebzeiten, Anderen nach ihrem Tode Gedächtnissstatuen. Und doch hatte er keine Günstlinge. »»Keiner von denen,«« sagt Dio, »»die er seines Umganges und Vertrauens würdigte, liess sich jemals dadurch zum Uebermuthe gegen Andere verleiten, Keiner suchte Vortheil und Geld zu ziehen, indem er seinen Einfluss und sein Wissen um des Kaisers Worte und Handlungen verkäuflich machte, wie das so leicht der Fall ist bei Hofleuten und Günstlingen, die des Kaisers Person umgeben.««

Wohl aber verstand Hadrian die grösste aller Herrscherkünste, nämlich die Kunst: jede Kraft und jedes Talent auf den gehörigen Platz zu stellen. Darum finden wir ihn auch umgeben von den trefflichsten Dienern seiner Pläne. Seine Feldherren waren tapfer, geschickt und treu. Sein Julius Severus, der Judenbezwinger, gehört zu den grössten Feldherren der römischen Kaiserzeit. Sein Admiral Arrian, der Umschiffer des schwarzen Meeres, der zweite Xenophon genannt, ein trefflicher Kriegsheld, war zugleich Philosoph und Schriftsteller, während er mit starker Hand die schwierigsten Provinzen des Reiches in Ordnung hielt. Sein Kriegsminister, wie man wohl den Präfectus Prätorio nennen

kann, war zuerſt der edle Similis, ein Mann von republicaniſcher Einfachheit und Sinnesweiſe; ſpäter trat Turbo an ſeine Stelle, der verkörperte Pflichteifer des Dienſtes. Den Similis charakteriſirt Dio mit einem Zuge, »ſo klein dieſer auch ſei.« Trajan lieſs ihn einſt zu ſich rufen, als er noch bloſser Hauptmann *(centurio)* war. Es ſtanden mehrere hohe Kriegsoberſten wartend im Vorzimmer des Kaiſers. Da ſprach der eingetretene Similis zum Kaiſer: »Es ſteht dir übel an, Cäſar, mit einem Centurio zu reden, während Generale im Vorgemache warten.« Da haben wir den ſtrengen Corps- und Subordinationsgeiſt des Soldatenthumes, der ſeit den römiſchen Tagen noch heute lebendig iſt. Nur ungern nahm er unter Hadrian die höchſte Stelle im Kriegsweſen an und legte ſie bald nieder, um die letzten Lebensjahre in der Stille und Freiheit des Landlebens zu beſchlieſsen. Das iſt derſelbe Mann, der auf ſein Grabmal die Inſchrift ſetzen lieſs: »Hier liegt Similis, der in ſeinem langen Daſein nur ſieben Jahre lebte.« Ungleich dem Similis hielt ſein Nachfolger Turbo aus auf ſeinem ſchweren Poſten, bis der Tod ihn ablöſte. Dieſer Mann hatte keinen anderen Lebensgedanken als den Dienſt ſeines Kaiſers. Die erſte Perſon im Reiche nach dieſem, unterſchied er ſich im Leben durch Nichts von dem geringſten Soldaten. Nie gönnte er ſich Ruhe zu Haus und auf der Villa. Geſund oder krank, immer war er im Palaſte. Als ihn Hadrian einmal bat, ſich bei einer Krankheit zur Ruhe zu legen und zu pflegen, erwiderte er: ein Präfectus Prätorio müſſe ſtehend ſterben.

Und wie im Felde und im Cabinette, ſo beſaſs Hadrian auch für alle übrigen Pläne und Unternehmungen, für ſeine Hafen- und Städtegründungen, für ſeine zahlloſen Kunſtunternehmungen, Tempel- und Palaſtbauten ſtets die geſchickteſten und tüchtigſten Berather und Vollführer ſeines Willens und ſeiner Gedanken. Es iſt eine alberne Verleumdungsfabel, daſs er den groſsen Baumeiſter Apollodor aus

Neid oder aus Rachſucht wegen eines freimüthigen Wortes mit Verbannung und Tod beſtraft habe. Selbſt die, welche es nacherzählten, wie Dio, bezweifelten die Wahrheit. Hadrian iſt viel verleumdet worden, denn er verachtete und beleidigte die gefährlichſten Menſchen aller Zeit, die gelehrten Pedanten und die mittelmäſsigen oder ſchlechten Poeten und Literaten. Sie rächten ſich, indem ſie ſeinem Gedächtniſſe das Unwürdigſte nachſagten. Wennſchon Grauſamkeit und Brutalität überhaupt dem Charakter des Hadrian fern und fremd waren, ſo waren ſie es gewiſs am meiſten gegen das Genie und die Bildung. Er ertrug literariſche und philoſophiſche Oppoſition und geſtattete ihr jeden Freimuth. Der Philoſoph und Sophiſt Favorinus hielt öffentlich ungeſtraft Reden gegen die Aſtrologie, des Kaiſers Steckenpferd, und er blieb trotzdem am Hofe ein gern geſehener Gaſt des Kaiſers. Wenn dieſer den ſtolzen Philoſophen ein wenig zu dämpfen ſuchte, indem er ſeine philoſophiſchen Gegner beförderte, ſo kann man ihm das nicht allzuſehr verübeln. Die Anhänger des Erſteren aber machten aus der Mücke einen Elephanten. Sie erzählten, Hadrian ſei eiferſüchtig auf das Wiſſen und den Scharfſinn ihres Meiſters geweſen und hätte ihn gern getödtet, wenn er Urſache gefunden, an ihn zu kommen! Ein römiſcher Kaiſer an einen griechiſchen Sophiſten! Favorinus ſelbſt war klüger; er rächte ſich in Witzworten. Hadrian hatte einen Gegner des Philoſophen zu ſeinem Secretär gemacht. Favorinus, der deſſen Rhetorgaben geringſchätzte, ſprach das doppelſchneidige Wort: »der Kaiſer kann dir wohl Gehalt und Würden geben, aber keinen Stil!« Es war überhaupt eine Zeit, in der ſich immer noch ſelbſt unter der Deſpotie und Willkürherrſchaft der Geiſt als ſolcher fühlte und ſich der Macht gleich achten durfte. Der Sophiſt Polemo redete mit ganzen Städten wie ihr Fürſt und mit Fürſten als Seinesgleichen. Hadrian's Adoptivſohn, der ſpätere Kaiſer Antoninus Pius, nahm einmal als Proconſul Aſiens ohne zu fragen

Quartier in dem Hauſe des abweſenden Sophiſten. Als dieſer aber in der Nacht heimkehrte und den kaiſerlichen Eindringling aufforderte, ſein Haus zu räumen, gehorchte der Letztere willig; eine Nachgiebigkeit, die dem kaiſerlichen Kronprinzen nicht minder zur Ehre gereichte, wie jenem Privatmanne ſein ſtolzes Selbſtbewuſstſein gegenüber dem künftigen Herren der Welt. Es war dies derſelbe Polemo, deſſen virtuoſe Vorträge der Kaiſer Marc Aurel in einem Briefe an ſeinen Fronto ſo fein charakteriſirt, doch nicht ohne am Schluſſe achtungsvoll hinzuzufügen: »es ſei doch faſt leichtfertig und allzu kühn, daſs er über einen Mann von ſolchem Ruhme ein Urtheil zu fällen wage.« Wie ſternenweit entfernt von ſolcher Achtung vor Bildung, Talent und Ruhm des Geiſtes iſt das heutige Behaben mancher modernen Dutzendfürſten! Darum ſollen wir über den düſteren Schattenpartien in den Zuſtänden der Welt unter den römiſchen Kaiſern auch nicht des Lichtes vergeſſen, das ſie erhellte und das der Natur der Sache nach viel leichter erlöſchen konnte in den Ueberlieferungen, während dagegen die Schatten immer tiefer nachdunkelten. Es iſt gar nicht ſchwer, ein ſchauerliches Bild wüſter Miſchung aller Elemente der Cultur aus jener Zeit zuſammenzuſtellen und zu zeigen, wie das Höchſte mit dem Niedrigſten, die wildeſte Rohheit mit der überfeinertſten Bildung im Zeitalter Hadrian's Hand in Hand ging. Aber wir haben darum nicht nöthig, frommes Zetern oder mitleidiges Jammern zu erheben. Denn es iſt noch viel leichter, aus einer Zuſammenſtellung derſelben heterogenen Elemente unſerer eigenen Gegenwart ein Bild zu malen, das jenem an grauenhafter Düſterniſs nichts nachgiebt. Wer z. B. das Loos der Armen und Bettler im Hadrianiſchen Rom ſchauerlich nennt*), in einer Zeit, wo jeder Proletarier Roms nicht nur mindeſtens Brod, ſondern auch Schauſpiele hatte und den italiſchen

*) Gregorovius a. a. O. S. 11.

Himmel und das milde Klima dazu und als Lagerstatte die Hallen der zahllosen Tempel und Bäder, Gärten und Paläste, — der muss wenig denken an das Fabrikarbeiter-Elend Frankreichs und Englands, an Irland und das Loos der dortigen Armuth, gegen welches selbst das Leben vieler römischen Sklaven ein beneidenswerthes, das der freien Armen aber geradezu unvergleichlich war. Und wer neben der feinsten Bildung den wahnsinnigsten Aberglauben der Kaiserzeit aufzeigt, der möge auch daran denken, dass das Jahrhundert Goethe's und Hegel's eine Million Deutscher zum Trierer Rocke wallfahrten sah. Ach! es giebt leider so wenig Neues unter der Sonne! Selbst nicht einmal die Benutzung der Post und ihrer Beamten zur Spionage ist neue Erfindung; Hadrian und die römischen Kaiser kannten sie so gut wie manche Kaiser der neueren Zeiten.

Hadrian war der grösste Staatsmann, der seit August auf dem Throne der Cäsaren gesessen. Wie seine Politik nach aussen ehrenvoller Friede, so war sie nach innen Hebung des Wohlstandes, Besserung der Sitten und Kräftigung der altehrwürdigen Institutionen. Noch immer war der Senat die einzige Behörde, welche rechtlich aller Gewalt Bestätigung verlieh, ein Collegium römischer Cur- und Reichsfürsten. Hadrian hob die Würde dieses Senates zur höchsten Höhe. Er hatte gleich anfangs erklärt, dass er nichts thun wolle ohne seine Zustimmung, und er hielt Wort, wenn nicht immer und überall, doch in den meisten Fällen. Es lag seiner conservativen Politik daran, wenigstens eine Art von gesetzlicher Macht aufrecht zu erhalten neben der kaiserlichen Unumschränktheit. Darum erschwerte er den Eintritt in diese Körperschaft, liess sie gesetzmässig sich versammeln und wohnte regelmässig ihren Sitzungen bei, so oft er in Rom war. Dem Vermögen heruntergekommener Senatoren half er reichlich auf, aber er verbot ihnen, Wechselgeschäfte und Zollpächterei zu treiben, als zuwider senatorischer Würde. So brachte er es dahin, dass er mit Recht sagen durfte: er habe

keine höhere Auszeichnung für die Würdigſten, als die Verleihung der Senatorenwürde. Aus demſelben conſervativen Streben nach bürgerlichen und geſetzlichen Grundlagen für den ſchwankenden Thron hob er auf gleiche Weiſe den Ritterſtand und ſuchte überhaupt, ſo viel als möglich war, die alten Formen und Rechte der republicaniſchen Stände zu erhalten. Ja noch über ſeinen Tod hinaus ward er ein Wohlthäter der römiſchen Welt. Denn er gab ihr durch Adoption zwei der beſten Kaiſer zu ſeinen Nachfolgern, den edlen Antoninus Pius und den kräftigen Marc Aurel.

So war Hadrian: ein groſser Regent und ein groſser Menſch, in beider Hinſicht der Gipfel deſſen, was zu ſein und zu werden in ſeiner Zeit und Welt möglich war. Es war aber eine wunderbare Welt, dieſe Welt des römiſchen Imperatorenthumes. Niemals wieder iſt einem einzelnen Menſchen eine ſo groſse Aufgabe geworden, als die war, welche auf die Schultern eines Jeden gelegt ward, den des Geſchickes Gunſt oder Laune emporhob auf den Thron der Cäſaren. Denn dieſer einzelne Menſch war Alles und die Welt ihm gegenüber nichts. An dieſe einzelne, zufällige Perſönlichkeit knüpfte ſich das Wohl und Wehe der ganzen cultivirten Menſchheit, die in jener ihr höchſtes Geſetz verkörpert ſah. Der römiſche Kaiſer muſste Alles ſein, um Etwas zu ſein. Kein Grundſtein des Geſetzes trug das Gebäude ſeiner Macht, er ſelbſt allein war ſein Halt. Daher die Erſcheinung, daſs die römiſche Kaiſerzeit, wie Gregorovius bemerkt, faſt durchweg wenig unbedeutende Menſchen unter den Fürſten hervorgebracht hat, daſs die meiſten entweder halbe Götter oder ganze Teufel waren. Denn in ein ſchrankenloſes Element geſetzt, muſsten ſie ſchöpferiſch ſein aus eigener Natur. So ertrugen ſie entweder dieſe titanenhafte Unbegrenztheit ihres Wollens und die pantheiſtiſche Allmacht ihres Handelns und wurden groſse Schöpfer ihrer Zeit oder ſie verwirrten ſich daran und wurden elend und geiſteskrank, wie Caligula, Nero und Domitian.

Hadrian war eine ſolche ſchöpferiſche Natur. Zwar einen Organismus vermochte er nicht zu ſchaffen an der Stelle der künſtlichen Staatsmaſchinerie, welche Jahrhunderte vor ihm auferbaut hatten. Aber er verbeſſerte ſie und hielt ſie in Ordnung wunderbar. Freilich bedurfte es ſolcher Energie des oberſten Werkmeiſters, wo die ewigen Geſetze und Mächte des Völkerlebens ertödtet oder gebunden waren und der Gang der Maſchine, Staat genannt, nur geregelt wurde durch den Geiſt eines Einzelnen.

Die Welteinheit war ſeit Auguſt und Mäcen der Zielgedanke der römiſchen Univerſalmonarchie geblieben. Aber dieſen groſsen Gedanken konnte die römiſche Welt nicht verwirklichen, weil ihr in ihren ſittlichen und ſocialen Grundlagen der Boden fehlte für dieſe Idee. Ihr fehlte der Begriff des freien Menſchen und die Religion, welche ihn ausſprach. Jenes groſse Ziel, um welches alle Jahrhunderte der Weltgeſchichte kreiſen, wurde daher in der Periode, wo ihm die Menſchheit politiſch am nächſten zu ſtehen ſchien, nur abſtract im Bewuſstſein der politiſchen Monarchie erfaſst und tiefer nur in der Weltcultur erreicht, deren Einheitspunkt die griechiſche Bildung ausmachte*). Das heiſst, Alle hatten einen Herren, ihr Landesherr war zugleich Weltherr, und alle hatten ein gleiches Bildungselement, die helleniſche Cultur und Sprache. Die Gedanken, welche in ſolchem Weltzuſtande das Leben des Einzelnen beherrſchten und geſtalteten, laſſen ſich in zwei Sätze faſſen: »Ertrage was kommt!« und: »Genieſse was du kannſt!« Den Stoikern gehörte der eine, den Epikuräern der andere, viele lebten nach beider Anweiſung. Selbſt die Kaiſer waren zu Zeiten beides, Stoiker und Epikuräer in einer Perſon. Gregorovius hat dies fein entwickelt.

Das aufſtrebende Chriſtenthum ſchien Ernſt zu machen mit der Welteinheit. Es ſtellte den Gedanken der ſittlichen

*) Gregorovius S. 95.

Einheit des Menſchengeſchlechtes auf. Die römiſche Kaiſerwelt war am unfreien Individuum, am Sklaven geſcheitert, ſo begann das Chriſtenthum mit der Reform des Individuums. Dies iſt der Angelpunkt der Revolutionen noch bis auf den heutigen Tag. Aber weitergekommen zum Ziele der Welteinheit iſt die heutige Welt doch noch nicht auf dem neuen Wege. Ihr fehlt ſogar die politiſche Einheit, welche die römiſche Weltmonarchie bereits geſchaffen hatte. Aber ſie fehlt ihr freilich nur darum, weil die neue Zeit einer inneren Einheit, weil ſie einem Bruderbunde der Culturnationen zuſtrebt und von Monarchie im Sinne des römiſchen Abſolutismus und nun gar von einer Weltmonarchie überhaupt nichts mehr wiſſen will. Dagegen iſt das andere Einheitsband wenigſtens in ſeinen Anfängen bereits wieder gewonnen und in erhöhter Geſtalt, bereichert durch die Erfahrungen dreitauſendjähriger Geſchichte. Dies Band iſt die Weltcultur, die auch heute den allgemeinen Einheitspunkt bildet für die Culturnationen der Erde.

Ein Hauptzweig jener alten Weltcultur des Hellenismus, der ſich zur Zeit des römiſchen Imperatorenthumes über die Erde gebreitet hatte, war die Kunſt. Bevor wir jedoch das Verhältniſs Hadrian's zu derſelben darſtellen, müſſen wir das Bild jener Welt und Zeit vervollſtändigen, innerhalb deren und für welche die Kunſt jener Zeit ihre Werke ſchuf.

Gregorovius nennt ſie eine Zeit der Mitte und des Ueberganges von der alten Welt zur neuen, vom Heidenthume zum Chriſtenthume, Mittelalter ſchon und ein hiſtoriſches Chaos, in welchem die Elemente des Geiſtes, die Philoſophien, die Religionen, die Kunſtſtile ineinander gefloſſen ſind. Hadrian ſelbſt iſt der treffendſte Ausdruck dieſer Zeit: Grieche in ſeinem Kunſtenthuſiasmus, in ſeinen poetiſchen und wiſſenſchaftlichen Neigungen, mittelalterlicher Germane in ſeiner Jagdluſt, ſeinem ritterlich ruheloſen Umherſtreifen durch die ganze Welt, Orientale in ſeiner Neigung zur Aſtrologie und Geiſterſeherei, ein Nekromant und Magier; Alles glau-

bend, weil nichts glaubend, in ſeiner Ironie ein Heide und ein Chriſtenfreund, Epikuräer und Stoiker zugleich und bei alledem doch wieder auch ein ächter Römer in ſeinem ſicheren Tacte, ſeinem praktiſch energiſchen Handeln und ſeinen Staatsmaximen. »Er trägt das geheimniſsvolle Geſicht eines ernſten, räthſelvollen Weiſen, dem Welt- und Menſchenkenntniſs tiefe Linien eingemeiſselt haben und als ſollte ihm auch das äuſsere Symbol ſolcher myſteriöſen Natur nicht fehlen, lieſs er — der erſte Kaiſer, der das that — den Bart ſich lang herabwachſen. Doch iſt es wieder das ſchalkig lauernde Lächeln eines Satyr, welches über daſſelbe Geſicht hinzuckt. Wie es bei jedem groſsartigen Charakter der Fall zu ſein pflegt, hat ſich in ihm eine Welt von Gegenſätzen und Widerſprüchen vertragen.« Der Biograph, dem wir dieſe Zeichnung entnehmen, hat für die Zeit, welche dieſen Charakter als ihren Repräſentanten hervorbrachte, auch die ſchlagende Bezeichnung gefunden. Es iſt die Zeit der römiſchen Romantik, einer Romantik, welche aus der Weltcultur und dem Weltbewuſstſein ihrer Menſchen hervorging. Die Grundgedanken, auf welche Gregorovius dieſe Bezeichnung ſtützt, ſind folgende.

Was war das Nichtromantiſche, das Antike, Claſſiſche, wie wir zu ſagen uns einmal gewöhnt haben, im Leben des alten Rom und der alten helleniſchen Republiken? Die Einfachheit der Lebensverhältniſſe, die bürgerliche Beſchränkung auf den Patriotismus, die feſte, auf ſich beruhende Nationalität, die Heimathlichkeit der Vorſtellungen, dies Alles, was ein Grieche idealer Weiſe das Maaſs nennen würde, dies allein war das Element für die antike Schönheit des heiteren Griechen, wie für die claſſiſche *virtus*, die Mannestugend des ſtrengen, römiſchen Republicaners.

Dieſen Satz führt nun der vorher erwähnte Schriftſteller in einer Gegenüberſtellung der verſchiedenen Zeiten aus, welche ſelbſt claſſiſch genannt werden kann.

»Man betrachte einmal einen der edelſten und angeſehen-

ſten Römer aus der Zeit der Republik, ehe noch Carthago, Korinth und Aſien ſeine Phantaſie entzündet, ſeine Sinnlichkeit potenzirt, ſeine häusliche Philoſophie zur Weltbetrachtung erhoben hatten. Man betrachte einen Senator, einen Conſul, einen Dictator jener Zeit, ſuche ihn auf dem alten Forum auf, das noch keine Marmorpaläſte umgeben, in der engen, düſteren Straſse, in ſeinem kleinen Hauſe, im Bade, vor den Laren, im prunkloſen Speiſezimmer mit den Freunden ſich unterhaltend, höchſtens aus einem rauhen Schauſpiele von Livius Andronicus oder Nävius holprige Verſe ungeſchickt recitirend; man betrachte ihn bei ſeinen Geſchäften, wie er ſelber ſeine Mahlzeit beſorgt, hinter dem Pfluge hergeht, ſeinen Acker beſtellt, dann in der Curie rathſchlagt über Latiner und Samniter; denn ſeine Welt iſt nicht einmal ſo groſs, daſs ſie ganz Italien umfaſste und das italiſch-griechiſche Tarent kennt er erſt als eine fabelhafte Region fremdländiſcher Wunder von Hörenſagen. Dieſer Mann wird ein Bild altrömiſcher Beſchränkung und häuslicher Tugend ſein.«

»Betrachten wir dagegen einen anderen Römer, — nicht einen Senator, einen Conſul, Dictator der alten Republik, ſondern einen römiſchen Proletarier aus den Zeiten der erſten Kaiſer oder der Periode Hadrian's, einen Mann, welcher der freien ſtädtiſchen Plebs angehört, nichts beſitzt als das ſtolze Recht eines römiſchen Bürgers und ſeine Getreidemarke in der Taſche. Er liegt beſchaulich in den Thermen des Trajan oder auf dem Marmor eines der prachtvollen Portiken, welche ein Pompejus, Cäſar oder Auguſt für die Bettler Roms erbauen und mit göttlichen Statuen helleniſcher Meiſter verzieren lieſsen. Welch eine Fülle von Vorſtellungen, nicht von abſtracten, ſondern mit allen Sinnen empfangenen, birgt dieſer antike Lazzarone in ſeiner Seele. Er kennt nicht Rom oder ein Stück Italien, er kennt die Welt. Wenn er nicht ſelbſt ſie durchreiſte, ſo ſah er Aſien, Indien, Africa und die Wüſte, Spanien, Gallien, Germanien, die glückſeligen Inſeln

nach Rom wandern in ihren Menfchen, Thieren und Pflanzen, in dem, was ihre Gebirge und Meere beherbergen und als Tribut der weltbeherrfchenden Stadt zu Füfsen legen. Er hörte hundert Sprachen reden. Er fah die Götter vom Libanon und den Pyramiden, vom Tigris und Euphrat, wie von der Rhone und Themfe nach Rom wandern und er kennt ihre Namen, ihren Cultus, ihre Prieller. Er lieft als ein Politiker die »Allgemeine Reichszeitung«, nicht von Rom oder Italien, fondern von der Welt *(acta senatus)*; er weifs von den Königen, Fürften und Duodezregenten aller Länder, er lernt fie aus ihren Gefandtfchaften kennen, welche täglich kommen und gehen. Gilt es die Wiffenfchaft und Kunft? Er hat Vorftellungen von der Grammatik, von der Rhetorik und Dialektik; er hört die Erklärer, die Sophiften und Grammatiker auf den Strafsen declamiren wie Marktfchreier oder vor den zahllofen Buchläden ihre Weisheit auskramen. Plato, Zeno, Epikur, die Verfe des Sophokles und Homer, wie des Menander und Alexis find ihm nicht fremd. Er hört fie auf dem Forum, in der Strafse, im Theater. Er kennt den Charakter der Kunftftile, weifs fehr wohl was jonifch, was dorifch oder korinthifch ift, weifs die Bildfäule eines Stümpers von der eines Praxiteles und Myron zu unterfcheiden. Diefer Proletarier in den Thermen oder in einem Porticus von Rom ift fchon ein römifcher Romantiker. Denn in ihm ift diefe ungeheure Einheit der römifchen Welt felbft zu einer Einheit von Vorftellungen, zu dem geworden, was wir ein Weltbewufstfein nennen.«

Und nun gar erft die Vornehmen und Gebildeten, die Grofsen und Reichen in diefem ungeheuren Rom, fie, die Alles gefehen, gelebt, genoffen, was die Welt bot, die die Welt durchreift, die Meere durchfchifft, Provinzen und Reiche regiert hatten, überall zu Haufe, weil überall auf römifchem Boden und Eigenthume! Wer will es beftreiten, wenn der genannte Autor behauptet, dafs es in der modernen Welt,

ſelbſt im meerbeherrſchenden England, wenig Menſchen mehr gebe, von einer ſolchen Weite des Ideenkreiſes oder vielmehr des Kreiſes der Anſchauungen, wie ein Varro oder ein Plinius war, und wie viele minder Berühmte neben ihnen? Ja nur »einer jener griechiſch gebildeten Sklaven, die in der Villa eines römiſchen Groſsen bei Tiſche Homer oder Aeſchylus recitiren muſsten, ſelbſt ein ſolcher würde heute durch das, was er mit Augen geſehen und erlebt, was er ſich vorgeſtellt und gelernt hat, ſogar eine Akademie in die gröſste Verlegenheit ſetzen.«

Die Romantik jenes Weltbewuſstſeins beruhte weſentlich auf der Koloſſalität ſeiner Ausdehnung. Koloſſal iſt Alles in jener merkwürdigen Zeit: das Reich, die Allmacht des Kaiſers, dies Rom ſelbſt, die Stadt der Städte mit ſeinen dritthalb Millionen von Bewohnern, darunter eine Million Sklaven und faſt ebenſoviel Staatsbettler, die Genüſſe und Freuden, das Raffinement des Lebens, die Schickſale und Glückswechſel, welche einen eben noch beherrſchten Provinzler plötzlich zum Herren der Welt machten, koloſſal ſelbſt das Elend und die Laſter wie das Glück und die Tugenden dieſer Zeit. Koloſſal ſind daher auch die Bauten und Kunſtwerke, welche dieſer Zeit und ihren Bedürfniſſen, ihrem Geſchmacke und ihren Neigungen genugthun, ihrem Bewuſstſein imponiren ſollen. Eine Villa Hadrian's ſtellt ſich an Koloſſalität über das Koloſſeum ſelbſt, das Wahrzeichen dieſes koloſſalen Römerreiches und ſeiner Hauptſtadt. Nicht das kleine Hellas, nein, die weite römiſche Welt bedeckt ſich jetzt mit Kunſtwerken. Denn überall hin hat ſich mit der Weltcultur auch das Bedürfnis nach Genuſs an der Kunſt verbreitet, der romantiſche Charakter des damaligen Römers, des Trägers dieſer Weltcultur, iſt weniger handelnd als beſchaulich, weniger productiv als genuſsſüchtig. Und der römiſche Bürger hatte Muſse zum Genuſſe. Die Regierung geſchah ohne ihn, die Staatsmaſchine ging, ohne daſs er die Hand zu rühren brauchte. »Es gab keine politiſchen Ideen

mehr, welche in die Masse schlagen und grosse Charaktere emporreissen. Es war kein Leben mehr aufzuopfern im hochherzigen Kampfe um politische Grundsätze. Das Volk hatte an Brod und Spielen genug.« Aber diese beiden Dinge: Leibesnahrung und Kunstgenuss, verlangte es auch von seinen Herren und wehe dem, der sie nicht zu gewähren vermochte!

In einer Welt, welche aufgehört hat eine nationale zu sein, wo Charakter und Bildung aus den verschiedensten Stoffen und Formen zur Universalität sich gemischt haben, wird dieselbe Mischung auch der Kunst ihren Charakter aufdrücken. Und also geschah es in der That. Die Kunst, so Herrliches sie auch noch unter Hadrian schuf, war charakterlos, wie heute, alle Stile versuchend oder alle vermischend. Da ist bei griechischer Glätte asiatische Ungeheuerlichkeit, die ganze überschwängliche Sinnlichkeit des Orientes. Das Leben und Streben der Kunst ist ferner ein antiquarisches geworden, sie hat keine Zukunft mehr innerhalb des Heidenthumes. Sie ist nicht mehr verklärende Darstellung des Volksgeistes, der sie erzeugt, sie ist Dienerin des Genusses, der Laune, des zufälligen Geschmackes, des Reichthumes, der Macht, der Eitelkeit der Einzelnen, welche als Besteller den Künstlern zu thun geben. Der Kaiser steht auch hier obenan. Von ihm und seiner Gesinnung hängt das Schicksal der Welt ab und so auch das Schicksal der Kunst oder vielmehr der Künstler. Darum ist es möglich, dass ein Hadrian sein konnte, was er gewesen ist: der Schöpfer einer eigenen Kunstepoche, der letzte Hort und Restaurator der sterbenden Kunst.

Ueberschauen wir, was er in dieser Hinsicht gethan. Es ist in der That unermesslich; denn uns fehlen alle Vergleichungspunkte für solche Thätigkeit, solche Mittel und solche Resultate, wie wir sie hier zu Tage treten sehen.

Die Kunst, welche damals auf der Stufe höchster Meisterschaft stand, war die Baukunst und sie vor allen genoss die Pflege des Kaisers, dessen Leidenschaft sie war. Hadrian

iſt zunächſt ein Städteerbauer. Nicht ein ſolcher, der, wie jener deutſche Heinrich, in kleinen ummauerten Burgen den Grundkern legt zu ſpäterer vermehrter Niederlaſſung und weiterem Wachsthume. Nein, er ſchafft gleich ganze Prachtſtädte aus dem Nichts, tauſendjährigen Schweſterſtädten gleich an Gröſse, Glanz und Herrlichkeit. Ein Erdbeben zerſtört das reiche und herrliche Nikomedien: er baut es prächtiger wieder auf. Aber auch ohne ſolche Veranlaſſung gründet er zahlreiche neue Städte in allen Theilen ſeines unermeſslichen Reiches, mochte ihm hier eine hiſtoriſche Erinnerung, dort eine Vorliebe für die Gegend, oder anderswo ein anderes privates Motiv den Gedanken dazu eingeben. Manche dieſer Veranlaſſungen klingen ganz romantiſch und ſagenhaft mittelalterig. So baut er eine Stadt, Hadrianotherä (Hadriansjagd) genannt, an der Stätte, wo er auf der Jagd einen mächtigen Bären glücklich erlegt hatte. In allen Provinzen finden wir Städte, die ſeinen Namen trugen, weil er ſie theils erneuert und hergeſtellt, theils neu gebaut hat. Ueberdies gab es kaum eine Stadt, wie ſein Biograph Spartian ſagt, wo er nicht etwas gebaut hätte, einen Tempel, ein Theater, ein Gymnaſium, eine Waſſerleitung, einen Circus, Porticus, Bäder oder dergleichen. Mitten unter die düſteren, hieroglyphiſch myſteriöſen Städte Aegyptens ſetzte er eine neue, prachtſtrahlende Stadt, Antinoopolis, an die Stelle des alten Beſa zu Ehren ſeines geliebten Antinous, der dort ſein Leben geendet hatte und auf den wir weiterhin zurückkommen. Noch heute bezeugen koloſſale Marmortrümmer und Säulenhallen die Schönheit und Prächtigkeit dieſer zauberhaften Stadt, deren Plan der Kaiſer ſelbſt entworfen hatte, wie er ihren Bau ſelbſt leitete und beaufſichtigte. Heiterprächtig, offen, freundlich und zum Genuſs einladend war ihr Charakter, der Stil der Bauwerke erhaben, ohne koloſſal zu ſein. Sie war ſelbſt ein Antinous unter den Städten und ſollte es ſein nach dem Willen ihres Schöpfers. Hadrian erſcheint oftmals als ein romantiſcher Gefühlsmenſch. Hier

in Aegypten ſah er das verfallene Grabdenkmal des groſsen Pompejus:

»Soviel Tempel im Leben, und jetzt kein Hügel von Erde!«

rief er aus, als er die wüſte Stätte erblickte, und lieſs ſofort ein herrliches Grabmal herrichten und mit Todtenfeierlichkeiten einweihen. Daſſelbe that er für das Gedächtniſs des Alcibiades. Er lieſs deſſen verfallenes Grabmal zu Meliſſa in Bithynien erneuern und die Statue des berühmten Atheners aus pariſchem Marmor dort aufſtellen. Er mochte einen geheimen Zug fühlen zu dem Weſen des heldenhaften Abenteurers, dem er in mehr als einer Hinſicht verwandt erſcheint.

Am meiſten baute er im Oſten ſeines Reiches. Die Städte Palmyra, Nikomedia und Stratonike ſtellte er faſt ganz wieder her und an das einzige Smyrna verwendete er über eine Million zu Neubauten. Die Menge der Tempel, welche er in dieſen Gegenden errichtete, iſt faſt zahllos und der eine derſelben, zu Kyzikos, ward zu den ſieben Weltwundern gerechnet. Seine Säulen waren vier Ellen dick und funfzig hoch und dabei jede aus einem einzigen Steine. Ein Erdbeben zerſtörte ſchon unter ſeinem Nachfolger den mächtigen Bau. Vielen Tempeln, die er baute, gab er keine andere Beſtimmung als die, ſeinen Namen zu tragen; ſie wurden keinem Gotte geweiht, kein Götterbild in ihnen aufgeſtellt. Die Darſtellung der Majeſtät des Weltherrſchers und die Verherrlichung ſeiner Macht und ſeines Namens war das Motiv und der Zweck, die Kunſt das Mittel dazu bei allen Kunſtunternehmungen der römiſchen Kaiſer: und ſo auch des Kunſtenthuſiaſten Hadrian. Von den äuſserſten Gränzen ſeines Reiches meldet ihm ſein Admiral Arrian neben dem Wichtigſten auch, daſs eine Statue des Kaiſers, die mit der Hand über das Meer weiſend zu Trapezunt am Ufer ſtand, der Würde des Kaiſers nicht entſprechend ſei und bittet um eine neue beſſere. Daſſelbe bemerkt er über die Tempelſtatue des

Mercur in derſelben Stadt. Die Majeſtät des Weltherrſchers ſollte ſichtbar und greifbar überall und ſeine Allmacht auch allgegenwärtig ſein; das iſt der wahre Sinn dieſer grandioſen, kaiſerlichen Kunſtförderung.

Vor allen ſeinen Landen aber zeichnete Hadrian Griechenland aus durch ſeine Bauten und in Griechenland wieder Athen, die Stadt, welche er am meiſten liebte, weil, wie ſein Landsmann Cicero ſagte, »jeder Schritt des Beſuchers auf groſse hiſtoriſche Erinnerungen der Culturgeſchichte den Fuſs ſetzte.« Es war nicht leere Schmeichelei, wenn auf dem Ehrenbogen, der zwiſchen Neu- und Alt-Athen ſtand und der noch heute aufrecht unter den Trümmern Athens zu ſchauen iſt, die Inſchrift der einen Seite lautete:

»Dies iſt des Hadrian und nicht des Theſeus Stadt!«

Denn er erbaute einen ganzen Stadttheil völlig neu und bereicherte überhaupt Athen mit ſoviel Prachtwerken der Architektur und Plaſtik, daſs die Stadt ein völlig verändertes Anſehen gewann. Man kann ſagen, daſs alle öffentlichen Kunſtbauten und plaſtiſchen Denkmäler unſeres Jahrhunderts, ſoviel ihrer in Europa unternommen wurden, in Nichts verſchwinden gegen die Werke der Bildnerei und Baukunſt, welche Hadrian in der einzigen Stadt Athen ins Leben rief. Er baute einen Tempel der Here und des Zeus Panhellenios und ein Pantheon. Die Wände und Hallen des letzteren waren vom koſtbarſten, phrygiſchen Marmor, ebenſo die hundertundzwanzig Säulen, welche Pauſanias als Wunderwerke anſtaunte. Die Kuppel des Pantheons hatte Deckenfelder von Gold und Alabaſter und war mit Statuen und Gemälden geſchmückt. Eine Bibliothek und ein Gymnaſium mit hundert Säulen von libyſchem Marmor gehörten zu dieſem Tempel. Aber das Hauptwerk Hadrian's zu Athen war doch der Tempel des Zeus Olympios. Weit über ein halbes Jahrtauſend hatte die Frömmigkeit, die Macht und der Reichthum Athens ebenſowenig als die ſpätere Beihülfe des

mächtigen Syrerkönigs Antiochus Epiphanes vermocht, die ungeheure Anlage dieſes Tempels zu vollenden, deſſen Plan von Piſiſtratus entworfen, »allein auf Erden«, wie Livius ſagt, »der Gröſse des Gottes entſprechend war.« Hadrian vollendete dieſen Wunderbau und der gröſste Redner der damaligen Welt, der Sophiſt Polemo, weihte ihn ein durch eine Rede. Hunderteinundſiebzig Fuſs maſs der Tempel in die Breite, ſeine Länge war dreihundertvierundfunfzig Fuſs; der geſammte Umfang aller dazugehörigen Bauwerke vier Stadien, d. i. gegen dritthalbtauſend Fuſs. Nur allein der Tempel der Epheſiſchen Diana übertraf ihn noch um Einiges an Gröſse, nicht aber an Schmuck und Pracht. Er war durchaus von Marmor gebaut. Die hundertzweiunddreiſsig korinthiſchen Säulen mit cannelirtem Stamm und attiſcher Baſis, welche die Cella umgaben, waren ſechs Fuſs dick und ſechzig Fuſs hoch und noch jetzt bezeugen einzelne aufrechtſtehende die einſtige Herrlichkeit. Im Tempel thronte die koloſſale Statue des Zeus aus Gold und Elfenbein, umgeben von vielen anderen Bildſäulen aus gleich koſtbaren Stoffen, darunter auch vier Statuen Hadrian's aus thaſiſchem und ägyptiſchem Marmor. Wir kennen noch den Namen eines Bildhauers, den die Mileſier nach Athen ſendeten, um in dieſem Tempel eine von ihm verfertigte Statue des Kaiſers aufzuſtellen. Er hieſs Aulus Pantulejus, geboren zu Epheſus, Bürger von Milet, wie ihn die Inſchrift auf der Baſis der Statue nannte. Unter den zahlreichen Weiheſtatuen und Ehrenbildſäulen war die herrlichſte die der Athener, ein Koloſſalbild des Tempelvollenders, welches im Hinterhauſe des Tempels prangte. Koſtbares Material, Koloſſalität und Maſſenhaftigkeit erſcheinen hier als Hauptcharakter der bildenden Kunſt bei dem Hauptwerke dieſer Zeit, deſſen Vollender ſelbſt dafür den Namen des »Olympiſchen« erhielt. Und wenn man die Lage der heutigen Ruinen unmittelbar vor und unter der Akropolis ins Auge faſst, ſo kann man nicht zweifeln, daſs die Abſicht Hadrian's darauf gerichtet war, jene

Schöpfung des Perikleifchen Athen durch einen noch prachtvolleren und grofsartigeren Bau zu übertreffen und zu verdunkeln. Die perfönliche Eitelkeit ift eben ein Zug, der durch alle diefe fpäteren Kunftbeftrebungen beftimmend hindurchgeht.

Alle diefe Herrlichkeit ift faft fpurlos von dem Boden verfchwunden, der fie trug. Noch fpurlofer alle die Bauten und Kunftwerke, mit denen Hadrian zahlreiche andere Städte von Hellas, wie Korinth und Megara, Nemea, Hyampolis, Phocäa und vor allen Mantinea, die Stadt der Ahnen feines geliebten Antinous, fchmückte. Der eiferne Tritt der Weltgefchichte hat alle diefe Gröfse, Pracht und Schönheit erbarmungslos zu Staub zermalmt. Aber felbft die fpärlichen Trümmer geben Zeugnifs von einer Zeit, gegen deren Kunftliebe, Unternehmungsgeift und Gröfse der Mittel alles Neuere zufammenfchrumpft zu winziger Kleinheit; von einer Zeit, in der felbft ein Privatmann, wie Herodes Atticus, der Rothfchild jener Zeit, es wagen durfte, in öffentlichen Bauten und Kunftwerken zum Schmucke von Hellas und Athen zu wetteifern mit dem Beherrfcher des römifchen Weltreiches. Genufs und Nachruhm waren die Lofungsworte des Lebens diefer Zeit. Faft fcheint es, als ob diefe Menfchen im Gefühle des nahenden Unterganges ihrer Welt Alles aufgeboten hätten, das flüchtige Dafein vollaus zu geniefsen und einer neuerftehenden Welt die fteinerne Kunde ihres Namens zu bewahren. Herodes Atticus fand felbft in den riefigen Bauten feiner Tempel und Odeen, feiner Rennbahnen und Wafferleitungen noch kein Genüge. Er wollte den Ifthmus durchgraben, um feiner Unfterblichkeit ficher zu fein. Denn Alles, was er baute, werde vergehen, aber der Ruhm, folch ein Unternehmen vollendet zu haben, müffe unfterblich bleiben. Diefelben Motive leiteten auch Hadrian und andere Kaifer. Die Perfönlichkeit zu verherrlichen in den Augen der Mitwelt, das Individuum dauernd zu erhalten im Gedächtniffe der Ueberlebenden, wenn es felbft von diefer fonniglichten,

genuſsreichen Erde ſcheiden und hinabſteigen muſste in den düſteren, kalten, öden Hades, — dies Streben war das Feuer, welches die Kunſtbegeiſterung jener Zeit entflammte. Dem Hadrian ſtirbt ein Adoptivſohn, ein Liebling, eine Gemahlin, eine Mutter und flugs errichtet er ihnen nicht einen Tempel oder ein Heiligthum, nicht eine Statue, ſondern in allen Städten und Provinzen des ganzen Reiches erheben ſich dieſe marmornen Zeugen ihrem Gedächtniſſe. Er ſelbſt aber, der Weltherrſcher, iſt überall zu ſchauen, überall ſoll ſeine Macht und Herrlichkeit angeſtaunt, ſeine Geſtalt verehrt werden in Gold und Elfenbein, in Erzguſs und Marmor, in Tempeln wie auf Plätzen und Straſsen, an Grenzflüſſen, Häfen und Meeresgeſtaden. In der Geſtalt des Phidiaſſiſchen Zeus Olympios laſſen ſie ſich abbilden, dieſe ſichtbaren Stellvertreter Jupiters. Noch jetzt zeigt ſo ein Relief den Kaiſer Hadrian in der Sammlung des Pioclementiniſchen Muſeums zu Rom *). Es wird Ernſt gemacht mit der Göttlichkeit und Majeſtät des Herrſchers, der nicht etwa bloſs von Gottes Gnaden iſt, ſondern ſelbſt ein Gott, dem Olympier gleich, nur mächtiger um Vieles als dieſer in der Wirklichkeit wie im Bewuſstſein der Menſchen, und die Kunſt iſt es, welche dieſer göttlichen Majeſtät in Stein und Erz und Farben das leibliche Daſein geben muſs für die ſtaunend anbetende Menſchheit.

So verwendete und beſchäftigte Hadrian die Kunſt in der ganzen Welt ſeines Reiches für den Nachruhm und die Zukunft. Aber auch der Genuſs der Gegenwart erhielt ſein Recht durch ein Kunſtwerk, das wieder ganz nur die Lebensanſchauung, Sinnesart und Neigungen ſeines kaiſerlichen Schöpfers auszudrücken und zu befriedigen beſtimmt war durch die berühmte

*) Visconti V, 26, p. 51.

Hadrianiſche Villa zu Tibur.

Am weſtlichen Abhange des wundervollen Sabinergebirges, auf einer welligen Hochfläche, eine halbe Stunde nur entfernt vom heutigen Tivoli, dem alten Tiburparadieſe römiſcher Landluſt und Waldeskühle, ſieht der Wanderer ein mächtiges Gewirr von Trümmern hingelagert. Schon wenn ſein Fuſs den ſtrudelnden Teverone überſchritten hat, erblickt das Auge wirre Maſſen von Mauern und Pfeilerwänden, Bogen und Arcadenreihen zerfallener Tempel und Prachtpaläſte aus dem Grün der Bäume emporragen, welche jetzt dem Parke des Herzoges Braschi Schatten geben. Eingetreten ſodann durch das ſteinerne, mit halbzerſtörter Sculptur geſchmückte Portal der Villa, gewahrt er ſich inmitten einer Trümmerwelt, die in ihrer ganzen Ausdehnung Stunden zu durchwandeln kaum ausreichen, ſieht er die Reſte von Paläſten, Tempeln und Theatern, Portiken und Rennbahnen, Paläſtren, Bädern und Luſthäuſern, weiten Ebenen zu Waffenübungen für Tauſende von Kriegern, die alle in dieſen Räumen zugleich ihre ſteinernen Wohn- und Waffenplätze hatten. Er glaubt ſich umgeben von den Ruinen der zerſtörten Hauptſtadt eines groſsen Reiches und es ſind doch nur die Trümmer eines kaiſerlichen Landſitzes, der Villa Kaiſer Hadrian's, die ſein Fuſs betritt. Aber es war auch das Kleinod des römiſchen Reiches zur Zeit der Blüthe ſeiner Macht, dieſes Sansſouci des raſtloſen Kaiſers, das er ſich erbaute, als die Müdigkeit ſeines kränkelnden Alters ſich nach der Ruhe ſehnte, die ihm doch nimmer zu Theil werden ſollte. Hier ſchuf er ſich ein Panorama ſeiner liebſten Erinnerungsſtätten aus allen Theilen ſeines von ihm ſo viele Jahre lang durchwanderten Reiches. In dieſer Schöpfung arbeitete er, nach einem glücklichen Ausdrucke ſeines Biographen, die Reiſebilder ſeines Lebens aus in einer Welt von Kunſtbauten und Meiſterwerken der Plaſtik

und Malerei. Das Herrlichſte, was die helleniſche Vorwelt, das Groſsartigſte, was Aſien und Aegypten in aller Kunſt geſchaffen, bildete er hier nach zu anſchaulicher Erinnerung. Hier ſah man das Lyceum, die Akademie und das Prytaneum, die Poikile, jene bildergeſchmückte Ruhmeshalle Athens, Arcadiens Heiligthümer und Aegyptens berühmten Waſſertempel des Serapis zu Canopus kunſtvoll durch ähnliche Bauten und Anlagen nachgebildet. Auch eine Eleuſine, die Räume der berühmten myſtiſchen Weihungen von Eleuſis darſtellend, befand ſich dort. Was ihm das Liebſte geweſen, wo er beſonders gern geweilt, was ihm von hiſtoriſchen, künſtleriſchen und religiöſen Denkmälern und Schöpfungen auf ſeinen Reiſen durch ſein unermeſsliches Reich das gröſste Intereſſe eingeflöſst hatte, das zauberte er ſich zu Erinnerung und Genuſs in ſichtbarer Nachbildung vor die Augen durch dieſe wunderbare Schöpfung ſeiner Villa, die ihres Gleichen nicht wieder gehabt hat bis auf den heutigen Tag. Zehn Millien, wohl drei Stunden, iſt der Umkreis, welchen ihre Trümmerſpuren bedecken. Noch gröſser war der Umfang der Villa ſelbſt zur Zeit ihres Beſtehens. Sie hieſs »die Villa« ſchlechtweg, wie Rom »die Stadt« hieſs und wie dieſe Stadt der Städte von einem alten Schriftſteller das Compendium der Welt genannt wird, ſo konnte die Villa Hadrian's als ein Compendium von Rom gelten*).

Von ganz beſonderem Intereſſe iſt aber dieſe letzte Schöpfung Hadrian's für die Geſchichte der alten Kunſt. Denn in ihr hatte der kaiſerliche Kunſtfreund theils in ausgezeichneten Copien, theils in Originalen Alles vereinigt, was die alte Welt von Meiſterwerken der Plaſtik und Malerei beſaſs, alle Stilarten der verſchiedenen Völker und Epochen waren hier vertreten. Es war das erſte und zugleich

*) Eine Schilderung der Villa Hadrian's f. Ein Jahr in Italien III, S. 185 — 188.

das grofsartigfte Kunftmufeum der Welt, eine künftlerifche Gefchichte der Kunft in Stein und Farben. Das ftimmt wieder ganz mit der gefammten Richtung diefer Zeit, welche zur Kunft eigentlich vorzugsweise nur noch ein hiftorifch-antiquarifches Verhältnifs hatte. Aus diefem Verhältniffe entfprang denn auch zum Theile Hadrian's Neigung für den ägyptifchen Kunftftil, der in unzähligen Nachbildungen in diefer feiner Villa zu finden war. Diefe Neigung war indefs mehr als nur launenhafte Liebhaberei. Einerfeits hing nämlich diefe Nachahmung alterthümlicher Bildwerke zufammen mit dem Verfuche einer Reftauration der alten Kunft und des alten Glaubens. Auf der anderen Seite mochte es dem kunftfinnigften Manne feiner Zeit von Intereffe fein, den grofsen Zufammenhang auch der Kunftcultur und ihrer ftufenweifen Entwickelung bei den Völkern des Morgen- und Abendlandes fo im grofsen Ueberblicke zu umfaffen. So wurde der altgriechifche Stil des Tempelbildes zu Hadrian's Zeit fleifsig nachgeahmt und eine Probe folcher Nachahmung bietet die Statue der Hoffnungsgöttin mit dem Attribute der Abundantia im Dresdener Mufeum. Zwei Centauren von fchwarzem Marmor im Capitolinifchen Mufeum*), welche unter den Trümmern der Villa entdeckt wurden, tragen noch die Namen der Künftler Arifteas und Papias aus Aphrodifias, welche fie für den Kaifer gearbeitet. Sie find von vortrefflicher Ausführung und die mehrfachen Wiederholungen derfelben, welche fich in Paris und Rom befinden, deuten auf ein im Alterthume berühmtes Original diefer Werke. Viele der fchönften Statuen und Büften, Mofaiken und Wandbilder, welche die Mufeen von ganz Europa und namentlich auch die römifchen Sammlungen zieren, find hier gefunden worden und noch jetzt harrt eine ganze Welt helleniſcher Kunftfchönheit unter diefen begrünten Schuttbergen

*) Müller-Wiefeler II, 47, 597. 598. Overbeck Fig. 115. Lübke Fig. 161.

verſunkener Prachthallen ihrer Auferſtehung entgegen. Denn bei weitem das Meiſte, was Hadrian hier um ſich verſammelte, waren Originalwerke, wie das herrliche jetzt im Capitol aufbewahrte Taubenmoſaik des berühmten Soſus von Pergamus*), in welchem Männer wie Quatremère de Quincy und ſein Landsmann Letronne, der feinſinnigſte aller neueren Kunſtforſcher nach Winckelmann und Leſſing, mit Recht gegen Winckelmann das ſchon im Alterthume hochgeprieſene Originalwerk erkannt haben.

Das Antinousideal.

Hier in Tivoli wurden nun auch die meiſten jener Antinousſtatuen gefunden, in denen die Hadrianiſche Kunſt ihr Ideal der Schönheit ausgeprägt hat. Dies Ideal der Schönheit iſt ſprichwörtlich geworden und geblieben bis auf den heutigen Tag.

Wer war dieſer Antinous? und was war er dem Hadrian, daſs der Herr der Welt durch ſein Machtgebot die gröſsten Künſtler ſeiner Zeit bewog, dieſes Jünglinges vergängliche Schöne der ſpäteſten Nachwelt in zahlloſen Abbildungen in Stein und Erz und Farben zu zeigen, daſs er ihm göttliche Ehren erwies und ſeinen Tod beweinte bis an das Ende des eigenen Lebens? War er ein Krieger und Held, ein Staatsmann, ein Dichter, ein Künſtler, deſſen Haupt der Genius umleuchtete? Nichts von dem allen. Er war ein ſchöner Jüngling, ein Bithynier von Geburt, aus der Stadt Klaudiopolis am Fluſſe Sangarios, durch irgend einen Zufall in die Nähe Hadrian's gelangt und ſeitdem Jahre lang ſein unzertrennlicher Begleiter auf ſeinen Reiſen und Wanderungen. Wir ſtehen hier bei einem Räthſel der Pſychologie und der Culturgeſchichte. Für die armſeligen Biographen

*) Müller-Wieſeler I, 55, 274.

Hadrian's, deren Schriften uns allein noch übrig ſind, iſt es freilich keines. Nach ihrer rohen Auffaſſung war es gemeine Sinnenluſt, welche den Kaiſer an die Schönheit des Jünglinges feſſelte. Verweilen wir einen Augenblick bei dieſer Anklage; es iſt nicht ſchwer, ſie zurückzuweiſen. Zugleich fällt dadurch Licht auf die ſittlich-äſthetiſche Empfindungsweiſe in der Kunſt jener Zeit.

Die gemeine Knabenliebe war allerdings verbreitet im kaiſerlichen Rom, wie ſie es geweſen war zur Zeit der ſinkenden Republik. Aber ſie galt ſtets als ein Laſter, als eine unwürdige Verirrung, ſelbſt in den Augen von Schriftſtellern wie die, welche für uns über Leben und Charakter des Hadrian die alleinigen Quellen ſind. Bei groſsen Naturen, wie Hadrian, war dieſe Liebe künſtleriſch-äſthetiſches Wohlgefallen an der Schönheit männlicher Jugend, die in jenen Zeiten und unter jenem Himmel in viel höherem Maaſse, wie auch jetzt noch, die weibliche Schönheit übertraf. Es war ein Wohlgefallen, das ſich zu leidenſchaftlicher Entzückung, zur ſchwärmeriſchen Begeiſterung ſteigerte, wie ſie ein Socrates für Alcibiades empfand. Dieſe antik helleniſche Begeiſterung lebte auch in der künſtleriſch angelegten, für Schwärmerei empfänglichen Natur des Hadrian und iſt eng verwachſen mit ſeiner leidenſchaftlichen Liebe für die Kunſt und die in ihr zur vollendeten Erſcheinung kommende Schönheit. Der einzige Umſtand, daſs die edelſte und reinſte Frau ſeiner Zeit, die Kaiſerin Plotina, ihn liebte und daſs er ſie wieder liebte, bürgt dafür, daſs Hadrian's Liebe zu dem ſchönen Antinous nicht jene Linie überſchritt, welche das ähnliche Gefühl der edelſten und gröſsten Charaktere des Alterthumes umſchränkt hielt. Aber gerade weil die Ausartung verbreitet war — wenn auch nicht ſchlimmer, ja vielleicht kaum ſo ſchlimm zur Zeit Hadrian's, als in Frankreich zur Zeit der Regentſchaft und des funfzehnten Ludwig — ebendarum bemächtigte ſich die Skandalſucht, zumal untergeordneter Schriftſteller, auch ſol-

cher Neigungen hochſtehender Menſchen und Schriftſteller wie Spartian und Dio Caſſius, durch welche wir bei dem Verluſte aller gleichzeitigen Biographen und Hiſtoriker allein Kunde über die Kaiſer dieſer Zeit beſitzen, waren am wenigſten die Leute dazu, Kritik bei ſolcher Tradition zu üben. Beſonders nicht bei Hadrian, der ſich unter der Claſſe der Literaten und Grammatiker ohnehin viel Feinde gemacht hatte.

Hadrian war ein Funfzigjähriger, als er den ſchönen Antinous fand. Er verlor ihn ſechs Jahre vor ſeinem Tode auf der Reiſe in Aegypten, als er ſelbſt bereits das ſechsundfunfzigſte Lebensjahr überſchritten hatte. Bei einer Fahrt auf dem Nile mit ſeinem kaiſerlichen Freunde ſchlangen ihn die Wellen des Stromes hinab in ihre Tiefen. Aber es ſchwebt ein Geheimniſs über dem Tode des ſchönen Jünglinges, ein Geheimniſs, deſſen myſteriöſer Schleier einen Abgrund deckt von Widerſprüchen zwiſchen hoher Geiſtesbildung und wüſtem Aberglauben jener Zeiten. Die öffentliche Meinung von damals behauptete, der Jüngling habe ſich freiwillig dem Tode geweiht, indem er ſich für das Leben des Kaiſers geopfert. Andere nannten ſeinen Tod in den Wellen des Nilſtromes einen Zufall; die Verläumder und Feinde des Kaiſers endlich deuteten an, Schwermuth und Lebensüberdruſs hätten den Liebling des Kaiſers zum Selbſtmorde getrieben. Sie beriefen ſich dabei ſogar auf den Ausdruck tiefer Melancholie, der in der That faſt aus jedem ſeiner Bildniſſe ſpricht.

Das Richtige hat ſchon Heinſe in einem ſeiner Briefe an Gleim ausgeſprochen*). Schwärmeriſche Liebe und religiöſer Aberglaube waren die Triebfedern, welche hier die Aufopferung, dort die Annahme des Opfers veranlaſsten. Hadrian war krank und fürchtete den Tod. Orakel und Zeichen hatten ihm Unheil verkündet. Der ſchöne Anti-

*) Briefe zwiſchen Gleim, Heinſe und Jacobi II, S. 424.

nous war ſchwermüthig und liebte den Kaiſer, deſſen Hang zu aller Art magiſchen und nekromantiſchen Aberglaubens der Sohn des zaubergläubigen Orientes theilte. »Hadrian,« ſo erzählt Dio Caſſius, »bedurfte einer Seele, welche ſich freiwillig für ihn opferte.« Was hat ein Menſchengehirn nicht ſchon Alles glauben und als mathematiſch gewiſs ſich vorſtellen können! Der Glaube, welcher jener alten Sage von der Aufopferung der Alceſtis für das Leben ihres geliebten Gemahles Admet zum Grunde liegt, erneuerte ſich mit verdoppelter Stärke in einer Zeit, in welcher bereits das chriſtliche Märtyrerthum mit ſeiner Wunderthätigkeit die römiſche Welt zu durchdringen begann. Hadrian's romantiſcher Hang war ſolchem Glauben nur allzu geneigt. Der unterirdiſche, lange Kreisgang des Hades, das Reich der Todten, das er ſich in ſeiner Tiburtiniſchen Villa am Fuſse einſamer Waldgebirge geſchaffen, geben genugſam zu erkennen, wie oft ſein Geiſt im Dunkel der Zukunft mag umhergeirrt und mit Schrecken und Grauſen wieder daraus zurückgekommen ſein; ſowie noch ſein letzter poetiſcher Seufzer, wenige Augenblicke vor ſeinem Tode, als er nicht mehr geneſen konnte:

»Animula vagula blandula,
Hospes comesque corporis,
Quae nunc abibis in loca
Pallidula, rigida, nudula,
*Nec ut soles dabis jocos!**)«

»Und gewiſs bildete ſich,« wie Heinſe ſagt, »ein guter Theil der Griechen und Römer ein, wenigſtens im Sommer um die Mittagszeit, wenn das nahe Sonnenfeuer über ihren

---

*) »Du ſchmeichelndes, flatterndes Seelchen mein,
Des Leib's Begleiter und Gaſtgenoſs,
Zu welchen Räumen wirſt du zieh'n
So nackten, ſtarrenden, farbloſen hin,
Wo nimmer wie ſonſt du Heiterkeit ſchaffſt!«

Häuptern wie ein ſtarker Wein ſie berauſchte, daſs ein Menſch mit ſeinem freiwilligen Tode für einen anderen den Reſt, den er noch zu leben gehabt hätte, ihm ſchenken könne und die ſchwärmeriſchen Begriffe wuchſen, wie manche andere, auch bei Verſtändigen auf, ohne daſs ſie ſpäter mehr völlig auszurotten waren.« Als Wunſch ausgeſprochen, findet ſich dieſer Gedanke auf einem Grabſteine in der Capitoliniſchen Sammlung, der einſt die Ruheſtätte einer jungen Gattin bezeichnete, am Schluſſe eines reizenden Wechſelgeſanges zwiſchen ihr und dem überlebenden Gemahle:

»Möge denn auch, was mir der Tod an Jugend entriſſen,
Dir ein gütiger Gott weiter an Jahren verleih'n!«

Ebendahin gehören auch in jener Ode, in welcher der feinſinnige römiſche Liebesdichter Horaz das tiefſte Gefühl opferfreudiger Liebe ausſpricht, ein paar Stellen, in welchen der Liebende von der Geliebten ſagt:

»Für ſie ſcheu' ich zu ſterben nicht,
Gönnt ihr nur das Geſchick, daſs ſie mich überlebt.«

worauf noch leidenſchaftlicher und ſchwungvoller das Mädchen erwidert:

»Für ihn leide ich gern doppelten Todes Schmerz,
Wenn das Todesgeſchick nur des Geliebten ſchont!«

»Solche Stellen werfen,« wie Heinſe ſagt, »auf jenen myſtiſchen Glauben gleichſam ein weſtlich Sonnenlicht, liebliche Strahlen zärtlicher Empfindung, und die Verehrung, welche Hadrian dem Antinous nach deſſen Tode erwies und die nächtlichen, petrarchiſchen Verzückungen, wo er ſein Geſtirn in der Milchſtraſse unter dem Adler ſah, ſind eben nur Ausdrücke ſchwärmeriſcher Trauer einer dankbaren und doch ſich unſelig fühlenden Liebe des Ueberlebenden, der ſich

gerettet glaubte durch einen Opfertod, deſſen Erinnerung ihn für den Reſt ſeines Lebens mit Schmerz erfüllte.« Aber nicht bloſs Thränen waren der Ausdruck dieſes Schmerzes — »er beweinte ihn wie ein Weib« *(quem muliebriter flevit)*, ſagt der rohe Spartian, der ebenſo wenig ein Verſtändniſs hatte für den wunderbar gemiſchten Charakter des Mannes, wie Kaiſer Julian, welcher in den Portraits, die er von ſeinen kaiſerlichen Vorgängern entwirft, den Hadrian mit gen Himmel gerichteten Augen nach ſeinem geliebten Antinous ſpähend darſtellt. Der Ausdruck dieſes Schmerzes war koloſſal wie das römiſche Imperatorenthum ſelbſt, deſſen weltgebietender Träger Hadrian war. Eine glänzende Stadt, Antinoopolis oder Beſantinopolis genannt, bezeichnete die Stelle, wo ſein Liebling den Tod gefunden *). In allen Städten der Welt ſchufen auf des Kaiſers Geheiſs die erſten Künſtler jener Zeit koloſſale und lebensgroſse Statuen und Büſten des Antinous aus Marmor und Erz und dieſe Werke ſind das Herrlichſte, was wir übrig haben aus dieſem Jahrhunderte der Nachblüthe plaſtiſcher Kunſt. Auch die Malerei feierte in unzähligen Darſtellungen ſeine unvergleichliche Schönheit und Pauſanias ſah auf vielen Gemälden den Antinous als Dionyſos dargeſtellt. Die Schmeichelei der verknechteten Welt vereinigte ſich mit der Schwärmerei ihres Beherrſchers. Ein eigener Cultus des Antinous verbreitete ſich über das römiſche Reich. Tempel und Altäre wurden ihm als einem Gotte gegründet, ausgeſtattet mit eigenen Prieſterſchaften, Opfern und Orakeln, der erſte und glänzendſte zu Mantinea in Arkadien, weil die Bithynier ihren Urſprung von dieſer Stadt ableiteten. Ein jährliches Einweihungsfeſt und Feſtſpiele, welche alle fünf Jahre wiederkehrten, wurden damit verbunden. Dieſer Cultus des Antinous dauerte noch fort, als längſt das Chriſtenthum Staatsreligion geworden war im römiſchen Weltreiche. Zahl-

*) Vgl. Merivale *Hist. of the Romans* VIII, p. 240 — 241.

reiche Münzen der verſchiedenſten Städte ſtellten ihn dar als Heros, als Gott, als »neuen Bacchus« und die Symbolik derſelben zeigt ihn bald mit Harpocrates, bald mit Mercur, Apollo und anderen Göttern vereint. Als »guter Dämon«, als Mercur, als Helios-Belenus, als Deus Lunus, ja ſelbſt als Pan hat ihn die alte Kunſt gebildet. Die vorherrſchende Darſtellung in der Sculptur war jedoch die, welche der Geſtalt des antik helleniſchen Dionyſos angenähert iſt. Sogar ein Sternbild ward nach ihm benannt und führt noch heute den Namen des kaiſerlichen Lieblinges. Auch der jetzt auf Monte Pincio zu Rom befindliche Obelisk war, wie deſſen Hieroglypheninſchrift zeigt, vom Kaiſer dem Andenken des Antinous geweiht.

Der Cultus des Antinous iſt die letzte Conſequenz, in welcher die Idee des römiſchen Monarchismus ihre Spitze erreicht. Es iſt der höchſte Gipfel der Vergötterung des Subjectivismus. Die zufällige Perſönlichkeit, der Kaiſer, iſt nicht nur das einzige berechtigte Subject in dieſer Welt, nicht bloſs eine Gottheit, die in Tempeln verehrt wird. Er iſt mehr als dies: ſeine Laune ſchafft Götter aus ſterblichen Menſchen. Hadrian, der Jupiter Optimus Maximus Olympius auf Erden, macht ſeinen Antinous-Ganymedes zum Gotte. Und welchen Stoff nahm die kaiſerliche Laune zu ihrer Götterſchöpfung? Nicht Helden und Heroen, nicht Weiſe oder Propheten des Alterthumes, von der Sage verherrlicht, durch die Poeſie gefeiert, durch die Zeit den Augen der Menſchen entrückt und verklärt: nein, einen ſchönen Jüngling, einen kaiſerlichen Leibpagen, den die Welt ſonſt nicht würde gekannt haben, hätte nicht Hadrian ſeine Schönheit geliebt und ſeinen Verluſt beweint. Aber dieſer *eine* Titel war genügend ihn zum Gotte zu erheben. Denn was einem Gotte Entzücken gewährte, was ihn mit Schmerz und Verzweiflung erfüllte, als er es verlor, das verdient doch wohl die Anbetung der Menſchheit. Und um das Maaſs der Widerſprüche voll zu machen, von denen jene

Zeit zerriſſen erſcheint, gab es wieder inmitten dieſer knechtiſchen Welt, die ſich gehorſam zu den Altären des neuen Gottes drängte, Leute genug, welche den kaiſerlichen Schöpfer deſſelben verſpotteten. »Hadrian wurde zum Gelächter,« ſagt Dio Caſſius, »als er ſchwur, daſs er den Stern des Antinous geſehen.« Es iſt die Auflöſung der alten heidniſchen Welt, welche dem Chriſtenthume ſeinen Sieg erleichterte, weil ſie mit dem Glauben an die neuen auch den Glauben an die alten Götter in den Gemüthern der Menſchen zerſtörte.

Wie der käufliche Briefadel den alten Adel zerſtört, weil er ſeine natürlichen Wurzeln untergräbt und die Idee der Verſchiedenheit und Vorzüglichkeit des Blutes und der Race aufhebt, ſo zerſtörte die durch kaiſerliches Machtgebot der Welt octroyirte Vergötterung eines Menſchen, von dem, wie ein chriſtlicher Schriftſteller jener Zeit, Juſtinus Martyr, ſich ausdrückt, »alle die, welche ihn aus Furcht eifrig verehrten, wuſsten wer er war und woher ſein Anrecht auf Vergötterung ſtammte,« auch das Anſehen der alten Götter, weil ſie durch einen ſolchen Genoſſen erniedrigt wurden.

Antinous iſt das letzte Ideal, welches die Kunſt des Alterthumes geſtaltet hat. Aber dies Ideal iſt ſchon ganz und gar durchdrungen von dem römiſchen Realismus. Es iſt hervorgegangen aus der Neigung für das Portrait, welches ſelbſt wiederum bezeichnend iſt für den realiſtiſchen, auf das Wirkliche gerichteten Sinn des römiſchen Weſens. Nicht in der äuſserlichen Kunſt und ihrer Technik zeigt ſich der Verfall der äſthetiſchen Cultur. Mehr als eine der uns erhaltenen Darſtellungen des Antinous iſt, von dieſer Seite allein betrachtet, würdig der beſten Zeiten griechiſcher Kunſtſchöpfung. Es iſt der Mangel an Gehalt, an ewiggültigem, ſubſtanziellem Inhalte, welcher dieſe Schöpfung der Hadrianiſchen Zeit von den Gebilden der Perikleiſchen Welt ſcheidet. Antinous iſt kein Idealbild eines ganzen Volkes, kein

Ausdruck eines Gedankens, einer Vorſtellung, einer Macht, die in einer geſunden Zeit, im Gemüthe aller Menſchen lebendig, für alle gleichen Werth und gleiche Bedeutung hat und welcher der ſchaffende Genius der Kunſt nur den ihr gemäſsen Ausdruck verleiht. Er iſt ein wirkliches Subject, das ſeinen höchſten Werth für einen Einzelnen hatte, ein ſchöner Jüngling aus orientaliſch-griechiſchem Stamme und ſeine wirkliche, vergängliche Geſtalt ward beibehalten von den Künſtlern, welche ſie darſtellten, und muſste beibehalten werden, um der Abſicht zu entſprechen, deren Machtgebot gerade die Beſonderheit dieſer einzelnen Erſcheinung der Vergänglichkeit entriſſen und aufbewahrt wiſſen wollte. Der Hadrianiſche Antinous iſt das Ideal des Portraits und zwar ein Ideal, deſſen alleiniger Inhalt die zufällige Schönheit eines Individuums bildet. Es iſt — man geſtatte uns dieſen Vergleich — die heidniſche Carricatur des gleichzeitig aufkeimenden Chriſtusideals. Der jugendlich ſchöne Antinous mit dem ſchwermüthigen Ausdrucke reſignirenden Leidens iſt der Chriſtus des römiſchen Imperatorenthumes. Auch er opfert ſich für eine Welt, denn der Kaiſer repräſentirt in ſeiner Perſon die Welt. Aber die Welt, für welche ſich der chriſtliche Antinous opfert, iſt nicht ein Einzelner, es iſt die geſammte Menſchheit.

Der Hauptcharakter des Antinous in allen uns erhaltenen bildlichen Darſtellungen wird durch folgende Züge bezeichnet *). Zunächſt iſt es ein Ausdruck der Unſchuld, von keiner hervorſtechenden Leidenſchaft getrübt, aber durch einen Zug ſinniger Schwermuth noch anziehender gemacht, der ſich in der Geſichtsbildung des Antinous mit der ſchönen Körperform eines etwa achtzehnjährigen Jünglinges vereinigt. Das Oval des Kopfes iſt ausgezeichnet durch die Breite des Schädels, der nach allen Seiten anſehnlich über die Grundfläche des ſich ſpitz abrundenden Untertheiles her-

*) S. Levezow Antinous S. 21.

vorragt. Der ſtarke Haarwuchs des Scheitels, nach Jünglingsart rund abgeſchnitten, iſt nicht gekräuſelt, ſondern ſchlicht und nur an den Haarſpitzen etwas gekrümmt, gegen Stirn und Nacken hingekämmt. Die Augen tiefliegend, die Lider, mehr flach als bogenförmig geöffnet, haben den Ausdruck der Zärtlichkeit, wie er ſich in dem Blicke der Venus, — feucht (*ὑγρόν*) nannten ihn die Alten — zu finden pflegt. Die Augenbrauen ſind ſchmal und ſanft geſchweift. Faſt geradlinigt, im ſchönen, griechiſchen Verhältniſſe, ſchmiegt ſich die Naſe der Stirn an. Die Oberlippe von der Naſe bis zur Oeffnung des Mundes iſt kurz, die Lippen, etwas voll und ſtark, umſchlieſsen charakteriſtiſch den ein wenig ins Breite gezogenen Mund; die Wangen ſind voll, doch gegen das runde Kinn ſchmal ablaufend. Ebenſo ſchön ſind die Verhältniſſe des übrigen Körpers. Nicht ſo ſchlank wie beim Apoll und weniger musculös wie beim Mercur, iſt die Bildung voller und weicher, dem Bacchus ähnlich. Beſonders zeichnen ſich aus die ſchöne, doch mehr breite als runde Bruſt, der Bauch, die Hüften und Oberſchenkel durch eine elaſtiſche Musculatur, die das Mittel hält zwiſchen der weiblichen Fülle des Bacchus und der jugendlich männlichen Schlankheit des Apoll.

Dieſer Hauptcharakter findet ſich wieder in allen Antinousbildern, mögen ſie nun reines Portrait oder idealiſirte und vergöttlichte Heroenbildungen oder endlich einem beſtimmten einzelnen Götterideale angenähert ſein. Ihre Zahl iſt noch jetzt unglaublich groſs. In ſeiner Schrift über den Antinous weiſt Levezow auſser den ſechs Rundreliefs am Conſtantinsbogen zu Rom, auf welchen der Liebling des Kaiſers als Page abgebildet iſt, dreizehn Büſten neben einer beträchtlichen Anzahl von Münzen und Gemmen nach, welche die Portraitzüge deſſelben enthalten. Als vergötterten Heros zeigen ihn noch heute drei Bildſäulen und das groſse Albaniſche Relief; einer beſtimmten Gottheit angeähnlicht erſcheint er in drei berühmten Statuen und in vier Büſten, zu

welchen ſich noch eine groſse Menge von Münzen und Gemmen geſellen. Sein myſtiſcher Opfertod endlich iſt, wie wir weiterhin zu beweiſen ſuchen werden, Veranlaſſung zu einem Kunſtwerke, der berühmten Gruppe von San Ildefonſo, geworden, die zu den ſchönſten Compoſitionen des Alterthumes gehört.

Darſtellungen des Antinous finden ſich faſt in allen gröſseren Kunſtſammlungen Europas. Die meiſten derſelben ſtammen aus den Trümmern der Villa Hadrian's zu Tivoli und faſt alle verrathen die Hand geſchickter Künſtler, einige zählen ſogar zu den Meiſterwerken der alten Plaſtik überhaupt. Zu dieſen gehören vorzüglich drei Köpfe, deren einer im Vatican und zwei in Paris ſich befinden, unter den letzteren der koloſſale aus der Villa Mondragone bei Frascati und drei Statuen, ſämmtlich in Rom. Von dieſen erſcheint der berühmte

Antinous des Capitoliniſchen Muſeums

als das wirkliche nach dem Leben gearbeitete Portraitbild des ſchönen Jünglinges. Der groſse Maler Nicolas Pouſſin ſah in den Gliederformen dieſer Statue ein kanoniſches Muſter vollendeter Schönheit und viele treffliche Künſtler ſtimmen ihm darin bei. Er iſt in Lebensgröſse dargeſtellt, ganz nackt. Die ruhige Haltung des Leibes und der Glieder paſst vortrefflich zu dem Ausdrucke träumeriſchen Vorſichhinblickens in den von Schwermuth ſanft umdämmerten Zügen des ein wenig geſenkten Hauptes. Ein Zug naiver Unſchuld liegt in dem Ernſte dieſer weitgeöffneten Augen. So mögen wir uns den Schäferknaben vom Ida denken einen Augenblick vorher, ehe ihm die drei Göttinnen erſcheinen, über deren Schönheit er, der ſchönſte der Jünglingsknaben, entſcheiden ſoll. Der Kopf iſt völlig unbeſchädigt erhalten, obſchon er beim Sturze der Bildſäule abſprang; der linke Arm und das Bein derſelben Seite ſind neu und ſchlecht

gearbeitet. Die technische Behandlung des Uebrigen ist vom höchsten Fleisse, der Marmor so sorgfältig geglättet, dass man nur in den kurzen, krausen, mühsam ausgebohrten Haaren, welche etwas hart und winklig an der Stirn angesetzt sind, die Spuren des Meisels wahrnimmt. Die Stärke der schön geformten, fest geschlossenen Lippen, welche in den idealisirten und kolossalen Bildnissen dem Ausdrucke des Mundes etwas eigenthümlich Kräftiges, fast Wildes verleiht, erscheint hier nur angedeutet und stört nicht die Anmuth und Lieblichkeit des süssen in sich Versunkenseins, welche den unteren Gesichtstheilen dieser liebreizenden Gestalt ihren eigenthümlichen Zauber verleihen. Aber dennoch fehlt den Zügen jene Harmonie, welche über den althellenischen Idealen jugendlicher Schöne, einem Apollino, einem Hermes, Eros u. a. schwebt. Der düstere Ernst der oberen Gesichtstheile, welcher durch das tief in die Stirn gezogene Haar und die ernstgeschwungenen Brauen hervorgebracht wird, lastet wie eine dunkle Wolke über dem Sonnenschein der unteren Züge des Antlitzes.

Alle diese Eigenthümlichkeiten des Originalportraits treten noch stärker hervor und bilden einen noch schärferen Widerspruch in den idealisirten Darstellungen, weil diesen zugleich die Aufgabe gesetzt war, die individuellen Züge der bestimmten Persönlichkeit in möglichster Treue beizubehalten. Diese Aufgabe haben die alten Künstler in bewundernswürdiger Weise gelöst. Als Typus jener Darstellungsweise kann der Kolossalkopf des Antinous aus Villa Mondragone*), jetzt in Paris, gelten. Er ist zugleich, nach Heinse's und Welcker's feiner Auffassung, in einer bestimmten Situation gedacht. Der Künstler wollte den Jüngling darstellen in dem Augenblicke, wo er, sein Leben dem Opfertode weihend, gesenkten Hauptes niederstarrt auf die Wellen des uraltheiligen Stromes. »Aus diesem Kopfe

*) Müller-Wieseler I, 70, 388.

athmet,« nach Heinſe's ſchöner Schilderung, »eine Heldenſeele, die den kühnen Gedanken, ſich aufzuopfern, im inneren Kampfe zwiſchen Tod und Leben feſtgeſtellt hat. Es ergreift uns dabei ein Gefühl, wie bei Gluck's göttlicher Scene, wo ſich Alceſtis den Todtengöttern opfert; und ohne Wort und Erklärung möchte Geſtalt und Muſik eine gleiche Empfindung erwecken. Alles iſt ſtill, groſs und ſtark und feierlich. Die Haare gehen tief herein in die Stirn, breit tritt die Naſe aus der Wurzel hervor, der Mund ſchwillt etwas an den entzückend ſchönen Lippen und die Wangen ſind ein wenig geſpannt. Mächtig wölbt ſich die Stirn hervor bis an die breit angedeuteten Brauen und ſcharfen Augenknochen. Die Ohren ſind ſchön, groſs und ſanft gewölbt, die Haare fremd und ſonderbar gelegt, gerade wie Rebenflechten.« An dieſem Kopfe ſieht man recht, wie groſs und edel die beſten Künſtler ſelbſt noch in einer ſo ſpäten Zeit eine Aufgabe, wie die hier gebotene, zu faſſen und zu behandeln vermochten. In dieſen idealiſirten Darſtellungen des neuen Gottes lebt und klingt noch ein Ton althelleniſcher Groſsheit der Empfindung.

So iſt ein als ägyptiſcher Gott gedachter Antinous, früher auf dem Capitol, gleichfalls ein von einer gewaltigen Seele leicht und frei hingeſtelltes Bild. Uebermenſchliche Stärke, Stärke eines erſcheinenden Gottes, charakteriſirt dieſe Auffaſſung. Die hervorgedrängte Löwenbruſt, die mächtigen Schultern mit den kraftgeſchwellten, rückgehenden, herunterhängenden Stahlarmen, der Kopf wie zur Herrſchaft geboren — ſind ein Zauber der Kunſt in dieſem Werke, in welchem der Grieche, wie Heinſe es ausdrückt, das Geſpenſterhafte der ägyptiſchen Form und Geſtalt, das uns in der Stille und Einſamkeit wie eine plötzliche, unheimliche Erſcheinung im nächtigen Waldesdunkel entgegentritt, vortrefflich zu einem freien Ideale von Schönheit und Majeſtät erhoben hat. Bekanntlich verſetzte der Machtwille Hadrian's ſeinen Liebling auch unter die Götter Aegyptens, wo er als

neuer Anubis oder Mercur verehrt ward. Und noch jetzt zeigen ihn Statuen aus rothem ägyptiſchen Granit, rothem, weiſsem und ſchwarzem Marmor in den römiſchen und Pariſer Sammlungen in ſolcher ägyptiſirender Geſtaltung. Auch ein herrlicher Kopf von Roſſo antico im Dresdener Muſeum verräth dieſelbe Auffaſſung.

Das Reliefbild der Villa Albani, deſſen zierlich gelegte, gleichſam von Salben ſchimmernde Locken mit dem ägyptiſchen Lotus bekränzt ſind und das den Antinous in lebensgroſser Halbfigur zeigt, iſt eine ins Feinere und Sanftere gearbeitete Copie des Kopfes von Mondragone. Für die ſchönſte und groſsartigſte aller Antinousſtatuen halte ich aber die zu Paleſtrina bei St. Maria della Villa, in der Nähe einer Villa Hadrian's aufgefundene Koloſſalſtatue, welche ſich jetzt (1867) in der Rotunde des Vaticanmuſeums befindet. Sie zeigt den Antinous ſtehend, im Coſtüm des Bacchus, etwa zwölf Fuſs hoch. Das epheuumkränzte Haar wallt in langen Locken zu beiden Seiten des Hauptes und der Schultern hinab, den Scheitel ziert ein Pinienapfel. Das Gewand iſt moderne Zuthat. Die Linke hält den Thyrſus, deſſen Knauf ein Pinienapfel bildet, der rechte Arm hängt ruhig am Körper nieder. Dieſe Statue, die koloſſalſte und zugleich künſtleriſch vollendetſte von allen Antinousbildſäulen, iſt dabei mehr als alle anderen, welche den Jüngling als Gott darſtellen, in den Geſichtszügen portraitartig gehalten.

Das Antinousideal iſt die letzte Schöpfung der helleniſchen Plaſtik, aber eine Schöpfung, die gebunden blieb an die Perſönlichkeit und Portraitzüge eines zufälligen Individuums. So ward ſie ein verkörperter Widerſpruch. Der Bacchus der althelleniſchen Kunſt iſt freie Schöpfung des helleniſchen Genius, den in dieſer Geſtalt die Poeſie des ſeligruhenden, träumeriſch weichen Genieſsens zum Gotte ſchuf. Der leiſe Hauch von Sehnſucht, welcher auf ſeinen Zügen ruht, iſt nur der naturnothwendige Begleiter des Genuſſes ſelbſt. Die Schwermuth dagegen, welche das Antlitz des

Antinous-Bacchus überſchattet, iſt die Verkünderin des tödtlichen Wurmes, der den inneren Kern dieſer ſchönheitleuchtenden Frucht benagt. Die Zeit des Praxiteles, welche das antike Bacchusideal zur Vollendung führte, war eine Epoche der höchſten Blüthe der Kunſt, während und weil ſie ſelber eine der glücklichſten war des griechiſchen Lebens, dem Gipfel des freudigſten Selbſtgenuſſes der helleniſchen Menſchheit nahe. Die Zeit, welche das Antinousideal im Antinous-Bacchus verkörperte, war eine Zeit der Unſeligkeit der ſterbenden alten Welt, die in ſich zuſammenſchauerte im Gefühle ihres nahenden Todesgeſchickes —

»aus der Quelle ſelbſt des Genuſſes
Hebt ſich ein bitteres Etwas, die Bruſt unter Blumen beängſtend.«

Antinous iſt der marmorne Ausdruck dieſes Gefühles der Unſeligkeit. In ſeiner innerlich vom Wurme des Todes angenagten Schönheit, wie in der faſt übermäſsigen Kraftfülle ſeiner Glieder iſt er ein paſſendes Symbol ſeiner Zeit und der römiſchen Welt. Auch dieſe Welt war noch ſchön und glänzend geſchmückt mit Bildung und Kunſt; auch ſie erſchien voll herculiſcher Kraft mit ihren zahlloſen Legionen und ihren weltbeherrſchenden Kaiſern, mit ihrer »ewigen Stadt«, mit dieſem Rom, das unvergleichbar wie die Sonne unter den Geſtirnen des Himmels prangte unter allen Städten der Welt. Und doch fühlte ſie ſich krank im innerſten Marke, krank an dem Gefühle des erreichten Zieles, und wie immer war es die Kunſt, welche dieſem Gefühle Sprache und Ausdruck verlieh — die Plaſtik ſchuf den Antinous, das Ideal der genieſsenden Unſeligkeit ihrer Zeit.

Derſelbe Ausdruck ſchwermüthiger Melancholie ruht auch auf den Zügen mehrerer Bildniſſe, welche uns vom Hadrian aufbehalten ſind. Seine Marmorbüſte im Berliner Muſeum zeigt ein groſsartig offenes, mildes Geſicht, der Mund mit kluger Feinheit lächelnd geſchloſſen, über den Augen und auf der Stirn ſchattet ein Zug ſanfter Schwermuth.

Auch das Haar ist weich und umfliefst im Barte das Kinn mit sanftem Gelocke. In der ganzen Physiognomie ist etwas Modernes, der Ausdruck eines Bewufstseins, das nicht mehr dem streng in sich gefesteten und abgeschlossenen Alterthume angehört. Noch vortrefflicher ist sein Kolossalkopf im Vatican, gefunden in der Nähe seiner Grabkammer. Auch hier wie in der kolossalen Erzbüste des Capitoles tragen die Züge denselben sinnenden Ausdruck, obschon die jetzige, niedrige Aufstellung des auf grofse Erhöhung berechneten Kopfes die Formen übermäfsig stark erscheinen läfst und dem Ganzen etwas Conventionelles, Trockenes in der Behandlung giebt. Das künstlich gekräuselte, wohlgepflegte Barthaar aller seiner Bildnisse erwähnt auch Dio Cassius und andere Schriftsteller fügen hinzu, Hadrian habe mit demselben die Narben seines Gesichtes verdecken wollen.

Ueberblicken wir die sämmtlichen Darstellungen des Antinous, so springt ihre Wichtigkeit für die Bestimmung und Schätzung der bildenden Kunst und ihrer Höhe unter Hadrian in die Augen. Es giebt wenige Werke, welche so genau wie diese ihrer Entstehungszeit nach bestimmt sind. Während in dieser Hinsicht bei sehr vielen der ausgezeichnetsten Denkmäler griechischer Plastik das Urtheil selbst der gröfsten Kenner und Forscher nicht selten um Jahrhunderte verschieden ist, sehen wir hier Arbeiten vor uns, über deren Zeit gar kein Zweifel stattfinden kann, Werke, welche während des letzten Abendrothes des antiken Kunstlebens ins Dasein gerufen wurden. Und viele dieser Werke gehören unwidersprechlich zu dem Vortrefflichsten, was wir von alter Kunst überhaupt besitzen. Dies gilt nicht nur für die Antinousbilder vieler Münzen und Gemmen, nicht nur von den untergeordneten Künsten des Stempel- und Steinschneiders, es gilt auch von der Kunst des Bildhauers, wie wir es anerkennen würden von der Kunst der Malerei, wenn das Geschick uns einige ihrer zahlreichen Leistungen zur Verherrlichung des Antinous erhalten hätte. Wir sehen aus mehr als einem

jener plaſtiſchen Werke, daſs gründliches Studium des menſchlichen Körpers, tiefe Einſicht in die Charakteriſtik der Formen, verbunden mit gröſster Geſchicklichkeit der techniſchen Behandlung den beſten Meiſtern der Hadrianiſchen Zeit eigen waren, während die Tiefe der phyſiognomiſchen Auffaſſung und charakteriſtiſchen Darſtellung und die Feinheit des Kunſtgefühles ſie ebenfalls würdig erſcheinen laſſen, als treue Schüler der beſten älteren Meiſter zu gelten. Sowohl in naturgetreuer Portraitbildung ſeltener Schönheit als in der Kunſt, dieſe individuelle und reale Schönheit durch die verſchiedenſten Abſtufungen hindurch zum Ideale zu ſteigern, erſcheinen die Künſtler dieſer letzten Zeit groſs und verehrungswürdig. Soviel vermochte die Kunſt auch damals noch zu leiſten, daſs ſie, obſchon ihrem eigenthümlichen Boden längſt entrückt, durch die Begeiſterung eines groſsen Herrſchers gepflegt, mit Liebe und Dankbarkeit den Muſtern ihrer genialen Begründer und Geſetzgeber treu verblieb!

Soviel — aber auch nicht mehr. Jene unnachahmliche Grazie und Leichtigkeit der Behandlung, jenes innige, ungezwungene Leben, welches die Darſtellungen aller Arten von Charakteren aus den Zeiten der blühenden helleniſchen Kunſt beſeelt, ſie waren und blieben ausſchlieſsliche Eigenſchaften einer Zeit, wo die Kunſt das freie, ſelbſtſtändige, nothwendige Product der höchſten Blüthe einer Cultur war, die originell und harmoniſch alle Theile und Lebenskreiſe des griechiſchen Menſchenvereines durchdrang, wo der Geiſt, der alle Kräfte des ſchaffenden Künſtlers frei und faſt unwillkürlich bewegte, ſich nothwendig wiederum in den Werken treu und vollkommen abſpiegelte, welche als die köſtlichſten Früchte ſeiner Wirkſamkeit erſcheinen.

Wie anders war das Alles zu der Zeit, welche das Antinousideal erſchuf! »Wäre es möglich geweſen,« ruft Winckelmann, der begeiſterte Verehrer Hadrian's und der liebevollſte Anerkenner der Kunſtleiſtungen jener Periode, aus, »wäre es möglich geweſen, die Kunſt zu ihrer alten

Herrlichkeit zu erheben, ſo war Hadrian hierzu der Mann, dem es weder an Kenntniſs noch an Bemühung fehlte. Aber der Geiſt der Freiheit war aus der Welt gewichen und die Quelle zum erhabenen Denken und zum Ruhme war verſchwunden.« Weitab von der glückſeligen Periode freier und genialer Wirkſamkeit griechiſcher Schöpferkraft, im Mutterlande ſelbſt ſeit lange in ihrem tiefſten Leben und Weſen geſtört und der meiſten ihrer höchſten Muſter beraubt, in ihrer neuen römiſchen Heimath herabgeſunken zur Dienerin einer blaſirten Uebercultur und eines ſchrankenloſen Deſpotismus, — war es vielmehr ein Wunder zu nennen, daſs die Kunſt ein halbes Jahrtauſend nach Phidias und Praxiteles noch ſchuf und leiſtete, was ſie geſchaffen und geleiſtet hat; ein Wunder, das nicht am wenigſten eine Verherrlichung iſt und ein Triumph für den Geiſt, der in jenen glücklichſten Zeiten den demantenen Grund legte und die unübertrefflichen Meiſterwerke einer Kunſt hervorrief, deren Jünger noch heute nach Jahrtauſenden mit ſtaunender Verehrung auf jene Muſter zurückſchauen. Von den Kunſtwerken aber der Hadrianiſchen Zeit muſs man ſagen: »ihre Tugenden, ihr Beſtes gehören der Kunſt, die ſie erzeugte, aber der Mangel des Höchſten, was nur die Gunſt der Charis, wie der Dichter ſingt, frei und ungezwungen ihren Lieblingen zutheilt, läſst den Beſchauer jener Werke noch etwas zu wünſchen übrig, was ihm allein die unnachahmlichen Werke aus Perikles' und Alexander's Zeit ſo reichlich zu ſpenden vermögen.«

Hadrian war über zweiundſechzig Jahre alt, als er nach langem Leiden Ruhe fand in dem Mauſoleum, das er ſich am Tiberſtrande aufgethürmt. Orientaliſch koloſſal, wie faſt alle ſeine Kunſtunternehmungen, war auch dieſes Grabdenkmal, das rieſigſte, welches die abendländiſche Welt vor und

nach ihm geſehen und das einzige ſeiner Werke, deſſen Kern, die Engelsburg, allen Stürmen der Zeit trotzend ſich erhalten hat bis auf den heutigen Tag. Orientaliſch war daran auch der myſtiſche Pinienapfel von Metall, der gegen zwölf Fuſs hoch als koloſſaler Knauf dieſes Denkmal krönte. Wir kennen noch den Namen des Künſtlers, welcher dieſen bronzenen Pinienapfel bildete. Er hieſs Publius Cincius Salvius und war ein römiſcher Freigelaſſener. Auch das Kunſtwerk ſelbſt iſt erhalten; es ſchmückt den Garten des Vaticaniſchen Belvedere zu Rom. Der myſtiſche Pinienapfel, das Symbol der Trauer der Göttin Rhea um ihren geliebten Atys, erſcheint auch auf den älteſten Werken aſſyriſcher religiöſer Sculptur. Und ſo war er denn auf dem Grabdenkmale Hadrian's gleichſam ein Zeichen der Rückkehr, welche die lebensmüde Welt des Abendlandes unternahm zu ihrer morgenländiſchen Wiege.

Die Gruppe von San Ildefonſo *).

Nicht bloſs in das Zeitalter, ſondern auch in das eigene Leben Hadrian's gehört die berühmte Gruppe, welche von ihrem langjährigen Standorte zu Madrid den Namen der Gruppe von San Ildefonſo führt. Früher der Sammlung Odescalchi angehörig und im Jahre 1630 noch in der Villa Ludoviſi zu Rom befindlich, kam ſie in den Beſitz der Königin Chriſtine von Schweden und durch ſie nach Spanien.

Dieſe Gruppe hat die verſchiedenſten Deutungen erfahren. Bald wollte man in ihr eine ſymboliſche Darſtellung erkennen von der Todesweihe der Decier, bald Genien der Natur, der Iſis ein Opfer bringend, bald eine Vereinigung des Lucifer und Hesperus oder das Brüderpaar Caſtor und Pollux. Stackelberg meinte einen prieſterlichen Daduchos

*) Müller-Wieſeler II, 70, 879.

(Fackelträger) zu ſehen, der einen Eingeweiheten an den Altar der Göttin Kora führt. Die gewöhnlichſte Erklärung faſste die Gruppe als ſymboliſche Darſtellung des Brüderpaares Schlaf und Tod. So ſchon Leſſing und nach ihm Welcker und andere Kunſtgelehrte. Nebenbei wies man auf die Aehnlichkeit hin, welche die eine Figur mit dem Apollo Sauroktonos habe und auf die Verwandtſchaft, welche die Züge des Antlitzes derſelben mit der Geſichtsbildung des Antinous zur Schau tragen. Der zuweilen überſcharfſichtige Rumohr ſchrieb ſogar eine eigene Abhandlung*), in welcher er zu beweiſen verſuchte: das Ganze ſei gar nicht eine urſprüngliche Gruppe, ſondern eine moderne Zuſammenſetzung; beide Hauptfiguren ſeien gänzlich verſchieden, die eine ſei ein Apollo Sauroktonos, der ehemals an einen Baumſtamm gelehnt geweſen: dieſe Figur erklärte er bis auf Hals, Kopf und Arm für eine der ſchönſten antiken Statuen. Die andere ſei ein tadelhaftes Werk aus der Hadrianiſchen Zeit. Auch H. Meyer**) wollte hier einen zum Caſtor reſtaurirten Apollo Sauroktonos erkennen, auf den ſpäter ein Antinouskopf geſetzt ſei. Neuerdings hat C. Bogler in einer eigenen Abhandlung***) in derſelben die Darſtellung des Brüderpaares Kleobis und Biton gefunden, von deren Schickſal Herodot (I, 31) berichtet, und Wieſeler ſie als Narciſſus mit dem Tode erklärt.

Lange beſaſs man keine genaue Beſchreibung des Originales, welche doch vor Allem nöthig war, um über den Grund oder Ungrund aller dieſer Behauptungen ein richtiges Urtheil fällen zu können. Spanien war für die kunſtreiſenden Archäologen zu ſehr auſserhalb des gewöhnlichen Weges. Nur Rafael Mengs, der bei ſeinem Aufenthalte in Spanien das Werk Jahre lang vor Augen hatte,

---

*) Ueber die antike Gruppe Caſtor und Pollux. 1812.

**) Kunſtgeſchichte I, 2, S. 105.

***) Die Gruppe von San Ildefonſo. Wiesbaden 1855.

konnte ſeinem Freunde Winckelmann berichten, daſs es als Ganzes zu den wenigen vortrefflichen Werken gehöre, die aus dem Alterthume auf uns gelangt ſeien; und ſo ſpricht denn auch Winckelmann von den »zwei wunderſchönen Genien« der Gruppe, in welcher ſein Nachfolger auf dem Throne der Kunſtwiſſenſchaft, Visconti, die Hinabführung des Antinous zur Unterwelt durch Mercur dargeſtellt fand.

Die erſte genaue Kunde von dem Originale erhielt man (1808) durch W. von Humboldt. Sein Bericht wurde zehn Jahre ſpäter ergänzt durch die Aufzeichnungen eines geſchickten franzöſiſchen Bildhauers, welche Mongez veröffentlichte. Dieſe an Ort und Stelle verfaſsten Beſchreibungen gaben folgende Reſultate, welche zunächſt die gänzliche Unhaltbarkeit der Rumohr'ſchen Anſicht darthaten.

Die Gruppe war urſprünglich aus einem Marmorblocke gearbeitet, denn die Platte derſelben, die Füſse der Figuren und die kleine Geſtalt der Göttin, welche durch den Granatapfel und den Modius als Proſerpina bezeichnet wird, ſind noch jetzt aus einem Stücke. Beide Hauptfiguren endlich ſind unzweifelhaft Arbeit ein und deſſelben Künſtlers. Beine und Arme ſind gebrochen geweſen, aber aus den antiken Bruchſtücken wieder zuſammengeſetzt. Neu ergänzt iſt nur die Naſenſpitze und ein Theil des Haupthaares an der Figur zur Linken des Beſchauers, ſowie Daumen und Zeigefinger der anderen Figur. Neu iſt auch die Spitze der Flamme auf dem Altare, während die Fackel auf der Schulter von Holz iſt. Alles Uebrige an der Gruppe iſt durchaus alt und original. Der Kopf der Figur zur Rechten iſt eins mit dem unverſehrten Rumpfe. Der Kopf der anderen (Antinous) iſt auf den Hals wieder aufgeſetzt, aber ebenfalls urſprünglich zu der Figur gehörend. Dieſer Kopf aber iſt keine Copie nach einem Antinous, ſondern das ächte Original. »Man erkennt ihn ſogleich,« wie der berichterſtattende Künſtler ſich ausdrückt, »an der Feinheit der Formen und der Arbeit; auch iſt er von demſelben Marmor, wie das

ganze Werk, das ſicher einem der erſten Meiſter Griechenlands angehört. Der Stil iſt einfach, majeſtätiſch und von vollendeter Gleichmäſsigkeit in allen ſeinen ſchönen Formen und das Ganze nimmt, wenn nicht unter den erſten, ſo doch unter den uns erhaltenen antiken Kunſtwerken zweiten Ranges eine ausgezeichnete Stelle ein.«

Nach dieſen Vorbemerkungen können wir auf die Erklärung der Gruppe ſelbſt übergehen. Wir haben, ſoviel ſteht feſt, ein Kunſtwerk vor uns, das der Zeit des Hadrian angehört. Dafür bürgt allein ſchon die eine Geſtalt, in welcher die bewährteſten Kenner und Künſtler, wie Visconti, Zoëga, Humboldt, Friedrich Tieck u. A. den Antinous erkannt haben. Die zurückgezogenen Augenbrauen, welche beinahe zuſammengewachſen ſcheinen, die ſtark abgerundeten Augäpfel, der aufgeworfene Mund und beſonders der charakteriſtiſche Wuchs der Haare, welcher in gleicher Weise, Ohren und Nacken bedeckend, ſich an allen Bildniſſen des Antinous wiederfindet, ſind ebenſo viel ſichere Kennzeichen. Auch die breite Bruſt der Antinousſtatuen wird man nicht vermiſſen, wenn man in Rechnung bringt, daſs dieſelbe hier durch die gebogene Stellung nothwendig eingeengt erſcheint.

Um es kurz zu ſagen: wir haben hier ein Werk vor uns, welches die rührende Aufopferung des ſchönſten Jünglinges für ſeinen kaiſerlichen Herren, oder, wie Friedrich Tieck es bezeichnet, die Todesweihe des Antinous darſtellt. Antinous neben Hadrian oder neben deſſen Genius, welcher die dem Leben des Kaiſers leuchtende Fackel wahrſcheinlich erhob, während er die Lebensfackel des Antinous am Altare der Göttin Proſerpina auslöſcht.

Sehen wir uns die Gruppe genauer an. Die Geſtalt des Antinous ſteht da wie die eines Fortſchreitenden, der halb willig, halb fortgezogen einem Voranſchreitenden folgt und auf dem Wege zaudernd und ſinnend innehält. Der Körper ruht auf dem rechten Beine, der linke Fuſs iſt mit

den Zehen feſt hinter der Ferſe des rechten eingeſtemmt: eine Bewegung, durch welche das zaudernde Innehalten am ſtärkſten ausgedrückt wird. Der linke Arm iſt um Schulter und Nacken des ihm zur Seite ſtehenden Jünglinges geſchlungen, ſo daſs die Hand auf deſſen linker Schulter ruhet. Ueberaus rührend und mit der ganzen Haltung harmoniſch zuſammenſtimmend iſt der ſchwermüthig nachdenkende, gleichſam in die Vergangenheit blickende Ausdruck des geſenkten Kopfes. Es kommt einem unwillkürlich vor, als blicke der ſchöne Jüngling vor ſich nieder in die Wellen des Stromes zu ſeinen Füſsen, die nur zu bald ſeine Schönheit verſchlingen ſollen. Die Geſtalt ihm zur Seite iſt nicht unbedeutend kleiner, doch wird dies Miſsverhältniſs gehoben durch die eingebogene Stellung des Antinous, die dieſen minder groſs erſcheinen läſst, als er iſt. Kopf, Geſichtsbildung, Formen und Geſtalt, Alles iſt an der zweiten Figur weniger ideal und mehr männlich und national, als in dem ganz idealiſtiſch behandelten Antinous. Der Kopf gleicht auffallend einer Münze aus der Jugendzeit des Hadrian im Berliner Muſeum. Auch bei ihm iſt der vorwiegende Ausdruck der einer tiefen, ſtillen Trauer, als falle es ihm ſchwer, den anderen aufzufordern zu dem unerwünſchten Wege; welch ein Weg dies ſei, das wird durch die Fackel, den Altar und die Göttin der Unterwelt, die dem Hadrian zur Seite ſteht, deutlich genug bezeichnet. Die Situation und das in ihr gegebene Motiv iſt ſo künſtleriſch gefühlt und ausgedrückt, daſs ſich Niemand der Wirkung entziehen kann.

Die Aehnlichkeit der Antinousfigur mit dem berühmten Apollo Sauroktonos iſt unverkennbar. Aber es iſt bekannt genug, daſs die alten Künſtler ſolche vollendete Stellungen und Körperbildungen, die einmal dem ſchaffenden Kunſtgenie gelungen waren, unbedenklich aufnahmen und ſich dieſelben, wenn ſie ihnen paſsten, ohne Weiteres aneigneten. Die falſche Originalitätsſucht der Modernen war ihnen glück-

licherweiſe unbekannt und ſie ſtrebten nicht danach, das Vollendete beſſer zu machen. Derſelbe antike Zug findet ſich auf einem anderen Gebiete wieder in Goethe's antikem Geiſte, der auch das einmal vorhandene Vortreffliche in einzelnen Motiven unbedenklich aufnahm, wo er es fand und es zu ſeinen Zwecken verwendete. Jene Sinnesart der alten plaſtiſchen Künſtler gehörte zugleich mit zu den Urſachen, welche der langen Dauer ihrer Kunſt auf der einmal erreichten Stufe der Vollendung günſtig waren. Selbſt die gröſsten Meiſter thaten alſo. Lyſippus gab ſeinem berühmten Kairos (Gott der Gelegenheit) die gröſste Aehnlichkeit mit einem Bacchus. Phidias' Werke wurden in Motiven und Stellungen die Vorbilder für zahlreiche ſpätere Künſtler. So iſt z. B. am Denkmal des Lyſikrates zu Athen eine knieende Figur mit auf den Rücken gebundenen Händen vom Parthenon genommen.

Was nun unſere Gruppe anlangt, ſo iſt die Figur, welche den Kaiſer oder deſſen Genius darſtellt, mehr dem heroiſchen und nationalen Charakter angenähert, während die Geſtalt des Antinous zarter, ſchlanker und individueller in den Verhältniſſen gearbeitet erſcheint. Die Glieder der erſteren ſind, wie Tieck bemerkt, ſchon mehr ausgebildet und männlich. Die Augen liegen nicht ſo tief in den Höhlen, wie wir es an den alten Idealköpfen zu ſehen gewohnt ſind und das Haar iſt beinahe nach römiſcher Art kurz abgeſchnitten.

Faſſen wir dies Alles zuſammen, ſo kann es kaum einem Zweifel unterliegen, daſs wir hier ein Werk vor uns haben, welches in ſinnvoll künſtleriſcher Weiſe die Erinnerung aufzubewahren beſtimmt war an eine That aufopfernder Hingebung, welche durch das myſtiſche Dunkel, deſſen Schleier über ihr ruht, nur um ſo mehr unſer Intereſſe zu erregen geeignet iſt. Die Gruppe von San Ildefonſo iſt unter ihres Gleichen die letzte und ſpäteſte Compoſition der griechiſchen Plaſtik und dieſe Compoſition iſt von einer Schönheit, die der beſten

Meiſter würdig, noch heute durch ihren herzgewinnenden Zauber nicht minder als durch die Wahl des Gegenſtandes ſelbſt die reinſten und edelſten menſchlichen Empfindungen erweckt. Scheint es doch faſt, als ſei ſie uns aufbewahrt worden, damit wir in ihr gleichſam die ſymboliſche Todesweihe jener alten Kunſt ſelbſt ſchauen ſollten, deren eigene Lebensfackel mit dem Ideale des ſchönen Antinous, dem letzten, das ſie zu bilden vermochte, für lange Jahrhunderte erloſch.

Schlufs.

Mit Hadrian und ſeiner Zeit beſchlieſsen wir unſere Darſtellung des Entwickelungsganges der alten Bildkunſt. Nicht als ob dieſelbe nach Hadrian überhaupt erloſchen wäre. Vielmehr wurde noch faſt anderthalb Jahrhunderte nach ihm in Rom und Italien in Marmor gemeiſselt und in Erz gegoſſen und gar manche Kaiſerbilder dieſer Zeit, denen wir im nächſten Capitel begegnen werden, können uns beweiſen, daſs es wenigſtens im Fache der Portraitkunſt noch lange tüchtige Künſtler gab. Aber im Ganzen und Groſsen betrachtet, iſt die Zeit nach Hadrian und zumal die Zeit nach Marc Aurel, — dem zweiten der Antonine, unter deren milder und weiſer Regierung der von Hadrian gepflegte Geiſt auch im Kunſtleben noch fortwirkte, — doch eigentlich nur ein langer Todeskampf der im Sterben liegenden Kunſt zu nennen. Der groſse Ironiker Zufall, der Geburt und Tod des tauſendjährigen römiſchen Weltreiches an ein und denſelben Namen knüpfte und dem Romulus der Sage von Roms Gründung den letzten Kaiſer des Weſtreiches Romulus Auguſtulus gegenüberſtellte — derſelbe Zufall hat es auch gefügt, daſs höchſte Blüthe und rettungsloſer Verfall der alten griechiſchen Bildkunſt an ein und denſelben hoch-

berühmten Namen geknüpft erfcheinen. Denn einer der letzten Künftler, deffen Namen wir aus der Periode des Unterganges der Kunft kennen, heifst Phidias. Das Werk aber, an welchem wir noch heute feinen und feines Bruders Namen lefen, ift nicht etwa ein Götterbild, das einen wenn auch noch fo fchwachen Abglanz trüge von dem Geifte deffen, der dem olympifchen Göttervater Geftalt verlieh, fondern es ift die widerliche Ungeftalt eines Affen. Eine Infchrift meldet, dafs dies Götzenbild im Jahre 159 nach Chrifto als Weihgefchenk in irgend einem Tempel aufgeftellt wurde, welcher einem ägyptifchen Culte in Rom geheiligt war. Beim Anblicke diefes »Kunftungeheuers«, wie es der alte Winckelmann nennt, das feit einigen Jahren vom Hofe des Confervatorenpalaftes auf dem Capitole*) in das ägyptifche Mufeum des Vatican verfetzt ift, fühlt der finnende Betrachter, dafs er an dem Markfteine angelangt ift, welcher den Ausgang der helleniftchen Bildkunft, jener fchönften Blüthe des antiken Geiftes, nach einer taufendjährigen Entwickelung bezeichnet.

Hier dürfen wir alfo mit Recht auch unfererfeits Abfchied nehmen von dem geneigten Lefer, der uns bisher auf unferer Wanderung durch das Gebiet der alten Kunft theilnehmend, wie wir hoffen, begleitete. Was nach der Zeit Hadrian's und der Antonine noch von Kunftübung und Kunftwerken in Rom und Italien zu melden ift, erfcheint nur als eine mehr und mehr verkümmernde Fortfetzung deffen, was wir bisher von beiden in der erften Periode des römifchen Kaiferthumes kennen gelernt haben. Die Schickfale aber der berühmten Kunftwerke, welche nach Verlegung des Kaiferfitzes von Rom nach Conftantinopel aus der alten Welthauptftadt und aus den Städten und Heiligthümern Griechenlands und Afiens dorthin gebracht wurden, um die neue Hauptftadt auszufchmücken, find theils fchon früher erwähnt, theils gehört ihre genauere Darftellung,

*) Vgl. Ein Jahr in Italien III, S. 450. 451.

ſowie die des in Byzanz ſich geſtaltenden Kunſtlebens einem Gebiete an, das auſserhalb der Grenzen fällt, welche ich mir für dieſes Buch abſtecken zu müſſen geglaubt habe.

Nur ein letztes Wort mag noch vergönnt ſein über eine Gattung von Werken der Bildkunſt, welche vorzugsweiſe der Zeit des Unterganges derſelben ſeit Hadrian und den Antoninen angehören. Es ſind dies

die Sarkophagreliefs,

mit denen die Plaſtik dieſer Zeit die Marmorbehauſungen der Todten ſinnvoll und troſtreich zu ſchmücken beſtrebt erſcheint. Wie Plinius erzählt, haben die Sarkophage der Alten ihren Namen von einer Steinart, dem Alaunſchiefer, mit dem man im Alterthume das Innere der Steinſärge auslegte, um die ſchnelle Verweſung der Leichen zu befördern. Der Glaube, daſs der Todte, ſo lange der Verweſungsproceſs dauere, in der Gewalt der Dämonen ſich befinde, beförderte die Anwendung dieſes Mittels, wie er auch auf die Sitte des Verbrennens der Leichen Einfluſs gehabt hatte. Später ward der Name Sarkophag (Fleiſchverzehrer) auf alle Steinſärge übertragen. Die Sitte des Begrabens in Särgen aus verſchiedenem Materiale war ſchon bei den Hellenen üblich, zumal für Aermere, welche die Koſten des Verbrennens nicht erſchwingen konnten. Daſſelbe war auch bei den Römern der Fall und in der ſpäteren Kaiſerzeit, wo überhaupt das Aegyptiſche und Orientaliſche in Cult, Sitte und Kunſt mehr und mehr überwiegenden Einfluſs auf das römiſche Leben gewann, ſehen wir mit dem Abnehmen der Sitte des Verbrennens der Todten die Sitte der orientaliſchen und etruskiſchen, mit Bildern geſchmückten Steinſärge wieder aufleben, aber verſchönert durch die letzten Strahlen helleniſcher Kunſtſchönheit, Mythologie und Dichtung, deren ſpäteſte Nachklänge uns aus den Reliefbildwerken dieſer römiſchen Steinſärge entgegentönen. Eine Fülle von Dar-

ſtellungen aus allen Kreiſen der helleniſchen Götterſage, zumal aus dem Bacchiſchen Kreiſe und der Prometheusmythe, aber auch aus anderen mythologiſchen Kreiſen und aus dem Gebiete der epiſchen und dramatiſchen Poeſie bis hinab zu Genrebildern des täglichen Lebens: Scheiden und Meiden, Kommen und Gehen von Reiſenden zu Land und zu Meer, Wettkämpfe, Aufzüge und Feſte, ſpielende Kinder und dergleichen mehr treten uns in den Reliefbildern dieſer römiſchen Sarkophage entgegen, die nach Feuerbach's ſchönem Worte gleichſam die letzte Stätte geweſen ſind, in die ſich kurz vor ihrem Untergange griechiſche Schönheit und Bildung geflüchtet. Hier allein findet der Kunſtforſcher noch eine Spur jener althelleniſchen, idealen Plaſtik wieder, die in den römiſchen Monumentalwerken, wie wir oben geſehen, ganz und gar der Richtung auf das portraithaft Realiſtiſche hatte weichen müſſen. Derſelbe ſinnige Forſcher vergleicht die römiſchen Sarkophage mit jenen Palimpſeſten, auf welchen ſpätere Mönchsſchrift die edlen Geiſtesblüthen des Alterthumes nur halb verdeckt. Denn auch aus den oft rohen Geſtaltungen ihres Bilderſchmuckes ſchimmern die Urbilder alter Herrlichkeit, nur noch rührender durch ſolche Verhüllung, hervor*). Zu den ſchönſten aller erhaltenen Reliefs dieſer Art gehören die Darſtellungen aus Euripides' Phädra auf einem zum Taufbecken verwendeten Sarkophage in der Kathedrale von Girgenti, welche Gregorovius in ſeinen »Siciliana« (S. 220 — 222) beſchrieben hat. Welcher Gedanke bei dem Bilderſchmucke dieſer Steinſärge jedesmal der leitende und maaſsgebende geweſen und ob überall die Wahl der dargeſtellten Gegenſtände durch ſymboliſche Tendenz beſtimmt worden iſt, vermögen wir nicht mehr zu ermitteln. Oft mag eine ganz individuelle Liebhaberei, ja nicht ſelten der Zufall gewaltet haben, da ſolche Arbeiten auch fabrikmäſsig

*) Feuerbach Nachlaſs III, S. 238.

auf den Verkauf gemacht und vorräthig gehalten wurden. Aber in vielen Fällen läfst fich auch jetzt noch die finnvolle Beziehung auf Tod und Unfterblichkeit, auf die individuellen Schickfale und Verhältniffe der Geftorbenen auffinden. So geben die häufigen Darftellungen von »Selene und Endymion« und vom »Raube der Kore« (Proferpina), dort das fchöne Symbol feligen Entfchlummerns, hier die Hindeutung auf den Tod in der Blüthe der Jahre, während die Nereiden mit den Waffen des Achill auf die Fahrt nach den Infeln der Seligen hinweifen mögen. Auch das Schickfal der Niobe und ihrer Kinder, die Darftellung der himmelftürmenden Giganten, fowie des Meleager auf vielen Sarkophagen find leicht zu deuten. Die Bacchifchen Scenen — die Geburt des Gottes, fein Triumphzug auf dem panthergezogenen Wagen, die jubelnden Aufzüge und Tänze feiner Begleiter, das Auffinden der Ariadne »erinnern an die Freude des Seins und die Sättigung an der vollbefetzten Tafel des Lebens«. Ja viele andere Darftellungen fcheinen eben nur beftimmt zu fein, den fchwermüthigen Gedanken des Todes durch freundliche Bilder des Lebens erheiternd zu verhüllen.

Von der allegorifchen Darftellung auf folchen Sarkophagen, welche geiftvolle Märchen der fpäteren griechifchen Zeit, wie die Erzählung von Amor und Pfyche, mit älteren Mythen von Deukalion und Pyrrha, von Prometheus, dem Menfchenbildner u. f. w. finnvoll vermifcht, ja zuweilen fogar fchon chriftliche Ideen in ihren Kreis zieht, kann uns das

Capitolinifche Sarkophagrelief*)

eine Vorftellung geben, in welchem der Künftler das menfchliche Leben auf doppelte Weife, mythologifch durch

*) Müller-Wiefeler I, 72, 405. II, 65, 838 a. b. Lübke, Fig. 172 — 174.

Prometheus' Schickſale, allegoriſch durch die Wanderungen der Pſyche darzuſtellen verſucht hat. Wir ſehen zur Linken die Eltern des Menſchengeſchlechtes, Mann und Weib (Deukalion und Pyrrha, Adam und Eva) unter einem Baume, nach deſſen Zweigen der Erſtere mit der Rechten hinauflangt. Ihnen folgen ſymboliſche Darſtellungen der vier Elemente, zuerſt des Feuers, das mit dem Schickſale des Prometheus in derſelben Verbindung ſteht, wie das Brechen der verbotenen Baumfrucht mit dem Geſchicke der erſten Menſchen. Unter dieſen Bildern der Urſtoffe ſieht man Amor und Pſyche in Umarmung als Ausdruck der innigſten Verbindung von Seele und Leib auf der einen und der vier Urſtoffe mit einander auf der anderen Seite. Prometheus bildet in der nächſten Scene den Menſchen aus dem Urſtoffe, welcher durch dieſe Verbindung hervorgebracht iſt und Minerva belebt ihn mit Seele, indem ſie deren Bild, einen Schmetterling, auf ſein Haupt ſetzt. Die dunklen Schickſalsgöttinnen, Klotho den Faden des Lebens ſpinnend, Lacheſis die Schickſale andeutend, Atropos Zeitdauer und Ende bezeichnend, ſind bei der Schöpfung des Menſchen zugegen, und wie Geburt und Grab nahe zuſammengrenzen, ſo löſcht auch ſchon in der nächſten Scene, die das Scheiden des Menſchen von dem ſchönen Erdendaſein verſinnlicht, der Genius die geſenkte Fackel des Lebens aus auf der Bruſt des Todten, über welchem die entfliehende Seele als Schmetterling davonſchwebt. Das Ende des alten, der Beginn eines neuen Lebens ſymboliſiren Luna, die den Wagen hinablenkt, Aurora, deren Geſpann ſich aus den Tiefen emporhebt. Neben der Leiche ſitzt Nemeſis, das Buch ſeiner Thaten aufrollend, aber Mercur, der freundliche Todtengeleiter, führt die geſchiedene Seele in der Geſtalt der geflügelten Pſyche zum Orcus hinab. Und damit der Schluſs des Ganzen ein troſtreicher ſei, ſehen wir, wie der Befreier Hercules mit geſpanntem Bogen dem am Felſen geſchmiedeten Prometheus

naht, um ihn von der Qual des Geiers zu erlöfen und zur Seligkeit der Unfterblichen zu führen.

Aus diefen Sarkophagreliefs, deren Studium für den Kunft- und Alterthumsfreund oft überrafchende Auffchlüffe bietet, erfieht man recht deutlich, welche Fülle von Kunftideen und Kunftwerken durch das Alterthum auch noch in der fpäten Zeit der ihrem Untergange entgegenfinkenden Kunft bis in die Sphäre des Handwerkes hinab verbreitet war. Denn es ift Thatfache, dafs in diefen oft nur roh ausgeführten Arbeiten fehr häufig die Compofition des Ganzen oder einzelner Scenen auf die Vorbilder berühmter Werke, Statuengruppen, Reliefdarftellungen und Gemälde hinweift, von denen fich nur in diefen Sarkophagreliefs andeutende Copien erhalten haben. Namentlich gilt dies von den Darftellungen, deren Stoff aus der alten Tragödie, aus den Dichtungen des Aefchylus, Sophokles und Euripides entnommen ift, von den Schickfalen des Oreft und feines Haufes, der Niobe und ihrer Kinder, der Phädra und des Hippolytus, den Centaurenkämpfen und Amazonenfchlachten und vielen anderen, die in zahlreichen, zum Theile trefflichen Compofitionen diefe antiken Särge fchmücken. Es ift als ob der Genius der alten Kunft und Poefie, ehe er felbft fcheidet, noch einmal alle feine Blüthen fammelt, um wenigftens fein Grab mit diefen Symbolen des eigenen Unterganges würdig zu fchmücken.

Und fo ift denn auch für uns die Kunft des Alterthumes nur noch eingefargt vorhanden in dem Marmorfarkophage jener trümmerhaften, edlen Refte, welche das Gefchick uns fpäten Epigonen gegönnt hat und welche wir mit unferen Lefern liebevoll betrachtet und bewundert haben. Aber fie feiert immer aufs Neue ihre Auferftehung in jedem Menfchenherzen, das fich an diefen Reften erwärmt und erhebt zum feelenreinigenden Genuffe der ewigen und unfterblichen Idee der Schönheit!

ZWEITE ABTHEILUNG.

XI.

RÖMISCHE KAISERBILDNISSE.

Kaiſerbilder.

Schon im Alterthume gab es Kunſtfreunde und hiſtoriſche Sammler, welche es ſich angelegen ſein lieſsen, vollſtändige Reihen der Kaiſerportraits anzulegen. Daher iſt es gekommen, daſs ſelbſt von ſolchen Kaiſern, nach deren gewaltſamen Sturze auch ihre Bildniſſe und Statuen der Vernichtung anheim fielen, ſich dennoch Abbildungen aus Privatſammlungen erhalten haben. Nur der einzige Vitellius macht eine Ausnahme, denn alle in den neueren Sammlungen befindlichen Büſten dieſes gekrönten Schlemmers ſind nach der Meinung des berühmten Visconti conventionelle Phantaſieerzeugniſſe der Kunſt des ſechzehnten Jahrhundertes, welche ſelbſt von den ächten Münzen vielfach abweichen *). Vollſtändig findet man die Reihe der vorhandenen Kaiſerſtatuen in dem groſsen Clarac'ſchen Kupferwerke. Die gröſste Sammlung von Büſten der Kaiſer und ihrer Angehörigen enthält das Muſeum des Capitoles in einer Folge

*) S. *Mongez Iconographie Romaine p. 280. 281.* — Doch werden von Einigen die im Muſeum von Mantua befindliche Büſte und eine Koloſſalbüſte zu Wien für antik gehalten.

von einigen achtzig Marmorportraits von Julius Cäſar bis auf Julian den Apoſtaten, unter denen nur etwa acht nicht hiſtoriſch ſicher ſind.

Bis auf die Zeiten der Kaiſer aus der Flaviſchen Dynaſtie (Vespaſian und Titus) ſind alle früheren öffentlichen Denkmäler untergegangen. Die Statuen und Büſten der erſten Kaiſer, deren Originale jedenfalls der Regierungszeit derſelben angehören, bilden alſo für die Periode von Auguſtus bis auf Titus, neben den Gemmen und Münzen, die einzig ſicheren Quellen der Kunſtgeſchichte.

Ein Ueberblick über die uns erhaltenen plaſtiſchen Kunſtwerke dieſer Gattung — ſo unausſprechlich armſelig dieſe Trümmerreſte auch ſind gegen die unermeſsliche Pracht des Vernichteten — zeigt dennoch die plaſtiſche Portraitkunſt in den erſten anderthalb Jahrhunderten unſerer Zeitrechnung auf einer Höhe der Ausbildung, welche unſere Zeit zu beneiden hat. Wir finden die beſten Werke derſelben, neben zahlreichen handwerks-, ja fabrikmäſsigen Arbeiten, welche allerdings hier mehr wie irgendwo mit unterlaufen, ebenſo ausgezeichnet in der einfachen und lebensvoll naturtreuen Darſtellung des wirklichen Charakters und der realen Erſcheinung, wie in der Befähigung, die Wirklichkeit mit ſchwungvollem Geiſte zu idealer Gröſse veredelnd zu erheben. Nach dieſen beiden Arten der Darſtellung zerfallen die Statuen und Büſten ſowohl der Kaiſer ſelbſt als der anderen männlichen und weiblichen Perſonen ihrer Familien in zwei ſtreng geſonderte Claſſen. Entweder nämlich hatte der Künſtler die Aufgabe, die Individualität ohne Erhöhung derſelben treu (ikoniſch) wiederzugeben und in dieſem Falle wurde auch das Coſtüm des Lebens, ſei es die Friedenstracht der Toga oder die Rüſtung des Krieges, ſowohl in einfachen als in Reiterſtatuen beibehalten. Oder es galt, den Beherrſcher der Welt, bald als vergöttlichten Heros, bald als Gott ſelbſt, dem olympiſchen Jupiter angenähert, hinzuſtellen und überhaupt die Perſönlichkeit mit dem Idealbilde irgend einer

Gottheit zu verſchmelzen. Von beiden Gattungen ſind uns vortreffliche Beiſpiele erhalten. Die heroiſirte, nackte Darſtellungsweiſe — man nannte ſolche Statuen Achilleiſche — können uns die bereits früher*) beſchriebenen Statuen des Pompejus und Agrippa veranſchaulichen. Bei den eigentlichen Portraitſtatuen bezeichnet die Toga, wo ſie über den Kopf gezogen iſt, die Auffaſſung des Imperators als Prieſter, während man den Statuen im Kriegskleide die Stellung zu geben liebte, in welcher der Kriegsherr ſeine Legionen anredete, oder ihn hoch zu Roſs oder auf dem Triumphwagen als Sieger einziehend darſtellte. Für den Imperator als Jupiter gedacht, mit nacktem Oberleibe und dem Gewande von den Hüften abwärts, diente Phidias' olympiſcher Zeus als Vorbild, den der wahnſinnige Caligula bekanntlich ſelbſt durch Vertauſchung des Kopfes zu ſeinem Portrait umzuwandeln vorhatte**). Noch jetzt können uns die ſitzenden Koloſſalfiguren der Kaiſer Auguſt, Tiber und Claudius in den Muſeen zu Neapel und Rom einen Begriff von dieſer Darſtellungsweiſe geben, in welcher das Alterthum die herrlichſten durch Pracht und Gröſse der Ausführung mit den Arbeiten des Phidias wetteifernden Werke beſaſs. Die kaiſerlichen Frauen erſcheinen in ſolcher vergöttlichten Geſtaltung unter den verſchiedenſten Göttermasken, bald als Ceres, Proſerpina, Veſta, Venus oder mit allegoriſchen Attributen als Göttinnen der Hoffnung, des Glückes, der Sicherheit u. ſ. w. und die Kaiſer und ihre männlichen Verwandten lieſsen ſich neben der Jupitergeſtalt auch wohl noch die Annäherung an andere Götterideale, wie Bacchus, Neptun, Apollo und Mars, gefallen, während für den durch den Spruch des Senates nach ſeinem Tode conſecrirten Kaiſer — ein Vorbild der chriſtlichen Heiligſprechung — die früher beſchriebene Darſtellungsweiſe mit Scepter und Strahlen-

*) Torſo I, S. 598. 601.
**) Torſo I, S. 190.

krone beliebt wurde, in welcher Nero ſich ſchon bei Lebzeiten abbilden liefs *).

Kaiſer Auguſtus und ſein Haus.

Unter den trefflichen Werken der von dem Hofe der Ptolemäer in Alexandria nach Rom verpflanzten Steinſchneidekunſt, welche wir aus dieſer Periode von der Hand des grofsen Meiſters Dioskurides beſitzen, zeigen uns zwei geſchnittene Steine den Kopf des Gründers der römiſchen Kaiſermonarchie und vier berühmte Cameen der Wiener und Pariſer Sammlungen vereinen in ihren Darſtellungen faſt alle Mitglieder ſeines Hauſes in ebenſo reichen als ſinnvollen Compoſitionen, deren Stil die beſte plaſtiſche Erklärung zu der Sprache und dem Tone der Horaziſchen officiellen Prunk- und Feſtoden liefert **). Dieſe Gebilde können zugleich einen Begriff geben von den grofsen plaſtiſchen Kunſtwerken, welche Scenen wie die hier dargeſtellten: Siegesheimkehr eines kaiſerlichen Prinzen (Tiber), der ſich vor dem Kaiſer Auguſtus niederwirft, Conſecration des Kaiſers, Ausſendung eines prinzlichen Feldherren (Germanicus) zur Beſiegung barbariſcher Völker und Aehnliches, in Marmor und Erz verewigten. Wir beſchränken uns indeſſen darauf, die vorzüglichſten erhaltenen Denkmäler der Sculpturportraitkunſt kervorzuheben. Unter den

Portraits des Auguſtus

ſind zunächſt fünf Statuen zu nennen. Eine trefflich gearbeitete aus pariſchem Marmor enthält das Muſeum zu Warwickcaſtle in England, eine Koloſſalſtatue der Palaſt Grimani zu Venedig. In der Friedenstoga zeigen den Kaiſer zwei

*) Torſo I, S. 569.

**) Müller-Wieſeler I, 69, 377 — 380. Lübke Fig. 192. 193.

Statuen des Vaticans*), als Sieger in der Seeſchlacht von Actium eine andere des Capitoles, als Jupiter eine bronzene Koloſſalſtatue aus Herculaneum von geringem Kunſtwerthe**), als Genius im prieſterlichen Gewande eine Statue in der Rotunda des Vatican. Bei weitem die ſchönſte aller Statuen des Auguſtus nicht nur, ſondern überhaupt aller uns erhaltenen römiſchen Kaiſerſtatuen iſt diejenige, welche erſt im Jahre 1863 in der Nähe Roms bei Prima Porta auf der Stelle einer Villa der Kaiſerin Livia aufgefunden, ſich jetzt im Braccio nuovo des Vaticanmuſeums befindet***).

Unter den Büſten, an denen die Muſeen nicht minder reich ſind, zeigt eine blendend weiſse Marmorbüſte des Vatican ihn in jugendlichem Alter mit den feinen, leiſe aufhorchenden Zügen und dem Ausdrucke zaghafter Bedachtſamkeit, während eine andere Büſte des Capitoliniſchen Muſeums ihn im hohen Alter mit jenem vollendeten Typus der ſtudirten Würde und Anmuth darſtellt, die der »gröſste aller Schauſpieler« bis an ſein Ende zu bewahren verſtand. Eine Büſte in Villa Ludoviſi zeigt ihn gleichfalls als hohen Sechziger mit bereits eingeſunkenen Schläfen, ſtark gefurchter Stirne und kummer- und ſorgenvollem Ausdrucke, ein Meiſterſtück charakteriſtiſcher Portraitkunſt. Als Prieſter des vergötterten Cäſar ſchmückt ſeine Stirnbinde eine Camee mit dem Bruſtbilde des Dictators. Aber bei Weitem die beſte von allen iſt die dritthalb Fuſs hohe Büſte des Kaiſers aus pariſchem Marmor in der Münchener Glyptothek, von bewundernswürdigſter Ausführung und vortrefflich erhalten†). Die Bürgerkrone aus Eichenlaub umſchlieſst das Haupt und beſchattet die höchſt lebenswahr

*) Müller-Wieſeler I, 66, 350. Overbeck Fig. 120 g.

**) Müller-Wieſeler I, 66, 349. Overbeck Fig. 120 e.

***) Die ausführliche Beſchreibung derſelben habe ich anderwärts (S. Ein Winter in Rom S. 325 — 329) gegeben.

†) Müller-Wieſeler I, 66, 348. Overbeck Fig. 121 b.

und geiſtreich aufgefaſsten Züge, in denen heiterer Friede, Feinheit und Schärfe des Verſtandes und die Ruhe ſelbſtbewuſster Ueberlegenheit als beſonders charakteriſtiſch hervortreten.

Tiberius.

Von dieſem merkwürdigſten aller römiſchen Kaiſer hat uns das Geſchick zahlreiche Portraitſtatuen und Büſten, zum Theil von vorzüglicher Arbeit, aufbehalten *). Sie ſtammen meiſt aus kleineren Municipalſtädten Italiens. Von einer Koloſſalſtatue, welche ihm die Dankbarkeit von vierzehn aſiatiſchen Städten auf dem Forum von Puteoli (Pozzuoli) errichtete, iſt noch im Muſeo Nazionale die Baſis erhalten, deren trefflich gearbeitete Reliefs die Perſonificationen jener Städte, die Tiber nach einem Erdbeben wieder aufbaute, darſtellen **). Eine ſitzende Statue aus koſtbarem, penteliſchem Marmor, gefunden zu Piperno bei Terracina, gegenwärtig im Muſeum Chiaramonti des Vatican, zeigt ihn im Jupiterscoſtüm, der Blitz in der Linken, das Scepter in der Rechten fehlen ***). Nur leichte Draperie bedeckt die unteren Theile, ſteigt über den Rücken zur linken Schulter auf und fällt von da über Arm und linke Seite nieder. Eine andere, gleichfalls ſitzende deſſelben Muſeums, 1811 zu Veji gefunden, ſtellt ihn dar mit der Bürgerkrone auf dem Haupte, das Scepter in der einen, die andere Hand ans Schwert gelegt. Neben ihr (n. 399)

---

*) Ausführlicheres über dieſelben findet man in meinem Buche: Tiberius, Leben, Regierung, Charakter (zweite Ausg. 1873) S. 257 — 259. — Ein Kopf in Villa Ludoviſi ſtellt ihn in jugendlichem Alter dar. An den beiden Büſten des Capitoles (Kaiſerſaal n. 4 u. 5) iſt der Ausdruck ein ſehr einnehmender.

**) Eine Medaille (Maffei *Verona illustrata* IV, p. 32) mit der Umſchrift: *Civitatibus Asiae reſtitutis* giebt ein Abbild derſelben. — Overbeck Fig. 119.

***) Müller-Wieſeler I, 66, 355. 355 a.

ſteht ein bei derſelben Ausgrabung gefundener Koloſſalkopf, der als Seitenſtück zu dem koloſſalen Auguſtuskopfe gedient haben wird. Dieſer letztere iſt an Kunſtwerth viel bedeutender als die beiden Statuen, weil ſich in ihm die ganze dämoniſche Gewaltigkeit des Mannes ausſpricht. Er iſt etwa als ein Dreiſsiger dargeſtellt. Der über der Stirn, wie bei allen Mitgliedern der Auguſteiſchen Familie, ſehr kurze, an den Schläfen ſcharfe Winkel bildende Haarſchnitt läſst die Mächtigkeit der Stirnbildung nur um ſo eindringlicher hervortreten. In dieſem Werke, welches Mongez »vielleicht das ſchönſte aller Kaiſerportraits« nennt, erkennt man auch die Aehnlichkeit der Züge mit ſeiner Mutter, der unheimlichen

L i v i a,

deren zu Otricoli gefundene, im Vatican befindliche Marmorſtatue dieſen »Uliſs im Weiberrocke«, wie der witzige Caligula ſie nannte, als Göttin Salus idealiſirt darſtellt, während eine andere des Pariſer Muſeums ſie als Ceres aufzeigt*). In der erſteren iſt ſie opfernd und betend gedacht für das Wohl ihrer Kinder, offenen Blickes nach oben ſchauend; in der zweiten, die ſich durch treffliche Gewandung auszeichnet, als ſegenſpendende Göttin mit Kornähren und Füllhorn, das diademgekrönte Haupt mit herabfallenden Bändern zu beiden Seiten eingefaſst. Ein Kopf der Livia iſt einer als Euterpe reſtituirten Gewandſtatue des Pariſer Muſeums aufgeſetzt, an welcher indeſſen beide Arme neu ſind. Eine Statue der Livia, gefunden zu Cervetri, ſehr ſchön und ausdrucksvoll, befand ſich 1867 im Muſeum des Lateran (Saal VI).

Aus der Familie des Auguſtus begegnen wir zunächſt in einer herrlichen Gewandſtatue des Louvre dem als Ceres

*) Overbeck Fig. 120 m.

aufgefaſsten Portrait ſeiner unglücklichen Tochter, jener durch Schönheit, Geiſt, Verirrungen und Unglück ſo traurig berühmten

Julia.

Mit vierzehn Jahren Gattin des herrlichen, von Auguſt zum Thronfolger beſtimmten Marcellus, mit ſechzehn Jahren durch die Giftmiſcherkünſte ihrer Stiefmutter Livia Wittwe, bald darauf gegen ihre Neigung vom Vater zuerſt einem ungeliebten Manne, dem viel älteren Agrippa, dann nach deſſen Tode, ſiebenundzwanzig Jahre alt, dem von ihr tödtlich gehaſsten und verachteten Tiberius vermählt, jung und liebenswürdig, geiſtreich und gebildet vor allen Frauen, ein Mittelpunkt für alle ſchönen Geiſter Roms, mit ſüdlicher Leidenſchaft Erſatz ſuchend für das ihr vom Geſchicke verſagte Glück, ſah ſie ſich inmitten einer raffinirt verderbten Welt zu Verirrungen hingeriſſen, welche dem auflauernden Haſſe ihrer Stiefmutter die Mittel boten, ſie zu verderben. Zerriſſenen Herzens verbannte der Vater ſein Lieblingskind für ewig in ſtrenges Exil, deſſen Aufhebung Livia trotz der Fürbitten des Volkes zu verhindern wuſste. Ihre Statue zeigt ſie als eine wundervolle, edle Geſtalt mit einem Geſichte von vollendeter Schönheit, die ſtolzen Züge voll lebendigſten Geiſtes, an franzöſiſchen Esprit erinnernd und doch dabei von einem in ſich zuſammengefaſsten Ausdrucke, der ſich auch in ihrer Haltung wiederſpiegelt, in welcher ſich ausgeſuchte Eleganz mit kaiſerlicher Hoheit vereint. Beide Arme ſind eingewickelt in die meiſterhaft behandelte Gewandung von leichtem, mit langen Franzen beſetztem Stoffe. Mit dem rechten Ellenbogen gegen die linke Handwurzel leiſe aufgeſtützt, hält ſie das Gewand mit den Fingern der rechten (ergänzten) Hand am Halſe ſanft zuſammen. Die linke Hand iſt antik, was bei Statuen ſelten, und von

groſser Schönheit*). Auch von Julia's Söhnen, den jungen Prinzen

Cajus und Lucius Cäſar,

ſind uns Portraitbildniſſe erhalten in zwei im Jahre 1859 bei der Kirche St. Balbina zu Rom aufgefundenen Marmorbüſten, ein wenig unter Lebensgröſse, augenſcheinlich von ſprechender und reizender Aehnlichkeit, die ich 1867 im Muſeum Chiaramonti ſah**). Die Aehnlichkeit der Kopfbildung mit der des Auguſtus iſt unverkennbar, aber die Geſichtszüge beider Knaben weit weniger ſchön, als die des Groſsvaters in deſſen jugendlichen Portraitbüſten, und mehr ihrem Vater Agrippa ähnlich.

Von Julia's Stiefbruder,

Druſus dem Aelteren,

als Beſieger des Arminius und Deutſchlands Germanicus geheiſsen, der edelſten und reinſten Geſtalt aus dem Hauſe des Auguſtus, an Heldenhaftigkeit, Tüchtigkeit und Adel des Charakters nicht erreicht von ſeinem Sohne Germanicus, zeigt uns eine Bronzebüſte bei Visconti die griechiſch ſchönen Züge. Dagegen hat eine Marmorbüſte des Capitolmuſeums, die der Bildung ſeines Bruders Tiber ſehr ähnlich iſt, einen ſchwachen, faſt finſteren Ausdruck. Von Druſus Sohne,

---

*) Ueber Julia und ihre Bildniſſe ſ. Ad. Stahr Römiſche Kaiſerfrauen S. 129 — 193.

**) S. Ein Winter in Rom S. 329 — 331.

Germanicus,

dem Gemahle der leidenſchaftlichen Agrippina, iſt eine heroiſche Portraitſtatue erhalten, welche das Muſeum des Louvre *) beſitzt. Eine leichte Draperie bedeckt Untertheil und linke Schulter der Geſtalt, deren Linke das aufgerichtete Parazonium, ein kleines, breites, in der Scheide ſteckendes Schwert mit abgerundeter Spitze, hält. Der Kopf war nie vom Rumpfe getrennt. Ueber eine noch vorzüglichere Statue, den ſogenannten Germanicus des Kleomenes, iſt früher **) geſprochen. Ich bemerke hier nur noch, daſs ein Kunſtforſcher wie Göttling dieſelbe noch immer für das ächte Portrait des Germanicus hält und in den etwas mager gehaltenen unteren Extremitäten eben nur die naturgetreue Nachahmung ſeiner Geſtalt findet. Eine Büſte des Capitolmuſeums (n. 9) zeigt im Ausdrucke etwas Unfeines, Beſchränktes des bartloſen, von frühzeitigen Furchen durchzogenen Geſichtes. Sein Adoptivbruder und Vetter

Druſus Cäſar,

der einzige Sohn Tiber's aus erſter Ehe, der Beſieger Marbod's, ebenſo tapfer im Felde als ſtaatsklug in den Geſchäften des Friedens, gleich Germanicus in der Blüthe ſeiner Jahre durch Gift von dem allmächtigen Günſtlinge Sejan heimlich aus dem Wege geräumt, iſt uns in einer durch die Lebenswahrheit des Portraits höchſt koſtbaren Statue des Pariſer Muſeums erhalten. Der Künſtler ſcheint den Moment gewählt zu haben, wie Druſus die aufrühreriſchen Legionen in Pannonien durch ſeine Anrede zur Pflicht zurückführt. Die Linke hält an der Hüfte das mit der Spitze niedergeſenkte

*) Müller-Wieſeler I, 67, 356.
**) S. Torſo I, S. 602 ff.

Schwert. Die Rechte ſtreckt ſich am leiſe gekrümmten Arme mit ausgebreiteten Fingern und abgekehrter Handfläche den Umgebenden entgegen, »Stillſchweigen mit der Hand fordernd,« wie Tacitus es in ſeiner herrlichen Schilderung jenes Momentes ausdrückt. Der Haarſchnitt über der Stirn iſt der gleiche, wie bei allen Prinzen des Auguſteiſchen Hauſes; Panzer, Kriegskleid, Sandalen und ein Mantel auf der linken Schulter bilden die Tracht der bekleideten Theile. Auch hier war der Kopf nie von der Statue getrennt. Eine Büſte in der Kaiſerhalle des Capitoliniſchen Muſeums (n. 7), bartlos, energiſchen Ausdruckes zeigt ihn ſeinem Vater Tiberius ſehr ähnlich und erinnert zugleich an die claſſiſchen Züge des erſten Napoleon in deſſen Jugendbildniſſen. Alle dieſe Werke übertrifft aber an Kunſtwerth und Vollendung die berühmte Capitoliniſche

ſitzende Portraitſtatue der älteren Agrippina*),

der Gemahlin von des älteren Druſus Sohne Germanicus, deren ausführliches Lebens- und Charakterbild ich in meinen »römiſchen Kaiſerfrauen« (S. 195 — 344) gegeben habe. Während uns eine in Cervetri aufgefundene Statue, jetzt im Lateranmuſeum, die heldenmüthige Frau, welche einſt auf der Rheinbrücke den vor den Deutſchen fliehenden Legionen entgegentrat, aufrecht ſtehend in ihrer Majeſtät zeigt, erblicken wir ſie hier in häuslicher Nachläſſigkeit auf einen Seſſel hingelagert, das ſinnende Haupt mit den ausdrucksvollen Zügen und der Adlernaſe nach oben gerichtet, wie verloren in brütendem Schmerze über den Verluſt des Gatten und doch noch voll ſchickſaltrotzender, hochfliegender Gedanken und ſtolzer Selbſtgewiſsheit. Die Haltung iſt natürlich, edel und vornehm; der linke Arm ruht mit der

*) Müller-Wieſeler I, 67, 371. Overbeck Fig. 1200. Lübke Fig. 160.

Handwurzel au der Lehne des Seſſels, ſo daſs die Hand nach vorne überhängt. Der rechte, eng am Körper anliegend, ſtreckt ſich bequem gegen das rechte Knie zum Schoſse hinab, über welchen das Obergewand von rechts nach links geſchlagen iſt. In dem Kopfe iſt der Charakter römiſcher Matronenſtrenge vorherrſchend, die Gewandung ſehr künſtlich gelegt und doch in der Arbeit hier und da nur ſkizzenhaft behandelt. Das Werk iſt bis auf geringe Reſtaurationen an der Spitze der Naſe und des rechten Fuſses, ſowie an den Fingern der Hände, vortrefflich erhalten.

Als Agrippina benannt und mit einer Briefrolle als Zeichen des Verbannungsbeſchluſſes in der Hand reſtaurirt, befindet ſich eine ähnliche, ſitzende, ſiebenthalb Fuſs hohe, weibliche Koloſſalfigur in dem Dresdener Muſeum; doch hat man in derſelben ſpäter eine verlaſſene Ariadne zu erkennen geglaubt*). Agrippina's Sohn war der zum Unheil der Menſchheit auf den Thron gelangte

Caligula,

deſſen wahnſinnige Tyrannei und Grauſamkeit nur als Folge von Geiſteszerrüttung nach einer ſchweren Krankheit zu erklären iſt. Eine nackte, ideal gehaltene Marmorſtatue des Pio-Clementiniſchen Muſeums und eine Bronzebüſte, bei Visconti abgebildet**), geben uns die treuen, von Sueton geſchilderten Portraitzüge dieſes dämoniſchen Ungeheuers. Der bartloſe, jugendlichſchöne, aber finſterblickende Kopf der Büſte contraſtirt ſtark mit dem greiſenhaften Ausdrucke der Stirn bei der erſteren, und doch iſt auch dieſer Ausdruck ſeiner Züge von Seneca bezeugt. Eine Büſte des Capitoliniſchen Muſeums von grünem Baſalt dagegen (Kaiſerſaal n. 11)

*) S. Hettner S. 87, 89.

**) Müller-Wieſeler I, 67, 358. Overbeck Fig. 121 d.

zeigt ihn jugendlichſchön und geiſtreich mit ausgeprägtem Juliſchen Familientypus. Von ſeinem Nachfolger, dem Kaiſer

Claudius,

ſind drei in ihrer Art vorzügliche Portraitſtatuen*) erhalten, eine Bronzebüſte der Pariſer Sammlung, und zwei von Marmor, in der Rotonda des Vatican und zu Madrid. Zu ihnen geſellt ſich noch eine ſitzende Statue des Lateranmuſeums (Saal VI.). Der Charakter dieſes Mannes iſt eines von den zahlreichen Räthſeln der Kaiſergeſchichte und ſein Biograph Sueton ſo recht der Mann dazu, daſſelbe durch ſeine widerſtreitenden Notizen noch unlösbarer zu verwirren. In der Jugend ſchwach an Körper und Geiſt, von Auguſt und Livia ſehr zurückgeſetzt, von Tiber und Caligula verächtlich behandelt, aus der Zurückgezogenheit ſeiner gelehrten Studien, die ihn zum weltfremden Sonderling gemacht hatten, plötzlich im fünfzigſten Jahre zum Throne berufen, bewies er auf demſelben die widerſtreitendſten Eigenſchaften: eine Miſchung von Scharfſinn und Wunderlichkeit, Herzensgüte und Grauſamkeit, Groſsartigkeit und Kleinlichkeit. Auch ſein Leibliches zeigte denſelben Widerſpruch einer groſsartig angelegten, aber verkümmerten Natur. Groſs, ohne mager zu ſein, von ſchöner Geſtalt, mit prächtigem Gelock um den vollen Nacken, zeigte er ſtehend und ſitzend viel Würde und Anmuth, während ein ſchwankender Gang, unruhiges Geberdenſpiel und Zittern des Hauptes Figur und Antlitz in der Bewegung entſtellten. Das Volk, für das er durch groſsartigſte Nutzbauten und ſtrenge Gerechtigkeitspflege wie in allen übrigen Beziehungen eifrig ſorgte, liebte den perſönlich beſcheidenen, herablaſſend populären, gutmüthigen und milden Mann und ſtellte ſeine einzelnen Grauſamkeiten auf Rechnung ſeiner Umgebung. Die Bürgerkrone von

*) Overbeck Fig. 120 c.

Eichenlaub, welche ſeine Vaticaniſche Koloſſalbüſte*) ſchmückt, wer kein Zeichen gemeiner Schmeichelei und ſeine Phyſiognomie iſt nicht ohne eine gewiſſe Groſsartigkeit des Charakters, während die Bronzebüſte einen geiſtig ſtumpfen Ausdruck zeigt. Gewiſs eines der herrlichſten Denkmale der Portraitkunſt des erſten Jahrhundertes n. Chr. iſt aber die Madrider Koloſſalbüſte**), die ihn mit Diadembändern und Strahlenkrone, alſo vergöttert darſtellt. Sie iſt höchſt wahrſcheinlich das Originalwerk, welches ſein Nachfolger Nero anfertigen lieſs. Ein blitztragender Adler hebt ihn empor über eine mit Trophäen des Land- und Seekrieges reichverzierte Baſis. Die Strahlenkrone trägt einen Discus oder Nimbus — eine Seltenheit vor Kaiſer Conſtantin, — aus welchem ſpäter die goldene Kreislinie um das Haupt der chriſtlichen Heiligen hervorging. Trotz der Idealiſirung durch den Künſtler erkennt man doch ſehr deutlich die Portraitzüge der Geſichtsbildung. Das koſtbare Werk wurde unter den Ruinen des alten Bovillä an der Appiſchen Straſse unfern Rom gefunden, wo ſich ein Heiligthum des Juliſchen Kaiſergeſchlechtes befand. Von Druſus, dem Vater, und Antonia, der Mutter des Claudius, befinden ſich Portraitſtatuen zu Parma, woſelbſt auch Statuen des Claudius und der beiden Agrippinen aufbewahrt werden. Claudius' letzte Gemahlin war die ränkevolle, jüngere

Agrippina,

die entartete Tochter des Germanicus und der älteren Agrippina, die Mutter Nero's, dem ſie durch Vergiftung ſeines Stiefvaters, des Kaiſers Claudius, den Weg zum

---

*) Als ich im Jahre 1866 — 1867 dieſe Büſte wiederholter Betrachtung unterwarf, fand ich, daſs dieſelbe wahrſcheinlich den Kaiſer Tiberius in ſeinem Alter darſtelle; jedenfalls iſt die Aehnlichkeit unverkennbar.

**) Müller-Wieſeler I, 67, 359. Overbeck Fig. 121 c.

Throne bahnte, um Jahre lang an ſeiner Stelle das Steuer des Weltreiches zu lenken, bis der ſeiner Mutter würdige Sohn ſich ihrer durch Muttermord entledigte. Beſſer als eine Büſte im Palaſt Chigi zu Rom zeigt eine Statue in Neapel und eine Büſte des Capitolmuſeums die harten, faſt männlichen, aber groſsen und imponirenden Züge dieſes Weibes, das an Geiſteskraft wie an Verbrechen nur in ihrem Sohne ihres Gleichen beſafs*). Ihre Vorgängerin in der Ehe mit Kaiſer Claudius war die berüchtigte

Meſſalina,

deren Portraitſtatue wir noch in der berühmten überlebensgroſsen Marmorgruppe des Louvre beſitzen, welche ſie mit ihrem Sohne Britannicus auf den Armen darſtellt. Als man dieſelbe am Wege nach Tivoli in einer Lage von Puzzolanerde auffand, trugen die Gewänder noch Spuren der Bemalung. Edel drapirt, mit der Stola bekleidet, das Haupt mit einem Theile der mantelartigen Palla bedeckt, ſcheint ſie dem Beſchauer wohlgefällig das Kind zu präſentiren, deſſen Drapirung, ähnlich der des Zeus, dem kleinen Geſchöpfe die Würde höherer Natur verleiht. Wir finden Meſſalina faſt immer mit ihren Kindern dargeſtellt. Es war eine Demonſtration gegenüber dem Gemahle, deſſen Ehre ſie durch ihre Ausſchweifungen befleckte, und ſelbſt noch in ihrer letzten Todesnoth verſuchte ſie mit dem Ausrufe: »ich bin die Mutter des Britannicus und der Octavia!« dieſe ihre Kinder, wie Tacitus erzählt, als Schild zu brauchen gegen das Schwert der ausgeſendeten Mörder. Die ausſchweifendſte Phantaſie eines modernen Romantikers verſchwindet gegen die Schilderung des Ausganges dieſer Frau, welche uns die Annalen des Tacitus (XI, 26 — 34) gewähren. Doch iſt auch ihre Geſtalt von ihren Feinden übertrieben ins Schwarze gemalt

*) Vgl. Ad. Stahr Agrippina die Mutter Nero's (Berlin 1867).

worden *). Dem Fundorte nach ſcheint dieſe Statue abſichtlich verſteckt geweſen zu ſein, um ſie der allgemeinen Zerſtörung zu entziehen, welche nach dem Sturze der Meſſalina, wie das unter ähnlichen Umſtänden gewöhnlich war, alle ihre Bildniſſe und Denkmäler betraf. Aber auch ohne dies entging ſo manches Portraitbildwerk einem ſolchen Schickſal. Das Gedächtnifs eines Nero und Domitian, eines Commodus und Heliogabal war verflucht und doch ſind ihre Portraitſtatuen auf uns gekommen. Denn es gab immer Menſchen, die ihnen dankbar anhingen und was ſolche Anhänglichkeit nicht that, das bewirkte die Ermüdung der mit der Zerſtörung Beauftragten. Die Portraitſtatuen im römiſchen Alterthume waren ſo überaus verbreitet, die Orte ihrer Aufſtellung ſo zahlreich und verſchieden; man hatte soviel zu vernichten nach dem Sturze eines römiſchen Weltherrſchers. Bei der Meſſalina kam noch hinzu, daſs die Familie, der ſie durch Geburt angehörte, ſo mächtig und die Hoffnung, daſs ihr Sohn Britannicus einſt den Thron beſteigen werde, ſo wohlbegründet war, daſs die Erhaltung eines ſolchen Werkes nicht Wunder nehmen kann. Haben wir doch eine Portraitſtatue ſelbſt noch von Kaiſer Didius Julianus, der nur ſechzig Tage regierte **). So ſind uns denn auch von

Nero

noch zwei Portraitköpfe in Marmor von vorzüglicher Arbeit erhalten. Der beſte derſelben iſt der Vaticaniſche des Muſeum Pio-Clementino, der den gekrönten Lautenſchläger als pythiſchen Sieger mit dem Lorbeerkranze darſtellt. Die wilden Züge ſind noch jugendlich und durch Idealiſirung gemildert. Der Nacken zeigt ſchon die ſtarke Fettbildung, welche ſpäter auch das Antlitz entſtellte. In dieſer letzte-

*) S. Stahr Agrippina S. 45 — 102.
**) Visconti *Opere varie* IV, p. 217.

ren Geſtalt erſcheint er in dem zweiten Kopfe von pariſchem Marmor*), den das Louvre mit noch einigen anderen Statuen und Köpfen deſſelben aufbewahrt. Der dicke Kopf mit der Strahlenkrone, aus welcher die ſchmückenden Edelſteine ausgebrochen ſind, iſt ganz das getreue Portrait der Wirklichkeit; man könnte es für das Bildniſs eines feiſten, fanatiſchen, wuthblickenden Dominicaners halten. Sueton's Schilderung ſeiner äuſseren Erſcheinung: mittlerer Wuchs, röthlichgelbes, dünnes Haar auf dem ſtarken, geneigten Kopfe, regelmäſsiges Geſicht, aber ohne alle menſchliche Anmuth, blaue Augen mit ſtumpfem Blicke, dicker Bauch auf ſchwachen Beinen, findet hier wenigſtens, was den Kopf hetrifft, ſeine Beſtätigung. Und wenn man bedenkt, daſs ſelbſt hier der Künſtler ohne Frage noch idealiſirend verfahren iſt, ſo kann man einen Schluſs auf das Abſchreckende der Wirklichkeit ziehen, das der Anblick dieſes wahnſinnigſten aller Tyrannen in ſeinen letzten Lebensjahren dargeboten haben mag. Ganz verſchieden erſcheint er dagegen in der Barberiniſchen, neunthalb Fuſs hohen Koloſſalſtatue der Münchner Glyptothek aus penteliſchem Marmor, wo das ſchon breite Geſicht noch jugendlich, das Haar ganz im Charakter des Hercules gehalten und das Ganze der Erſcheinung überdies noch in der heroiſirten Darſtellung möglichſt verſchönert iſt. Zwei Büſten Nero's, die eine bärtig, die andere bartlos, beſitzt das Capitolmuſeum.

Von den drei Zwiſchenkaiſern Galba, Otho und Vitellius, welche das Juliſche von dem Flaviſchen Herrſchergeſchlechte trennen, ſind nur die Portraits der beiden erſten erhalten. Der greiſe Galba in Küraſs und Mantel zeigt ein ſtrenges, altrömiſches Geſicht. Vom Otho führt die Visconti'ſche Ikonographie nur einen Marmorkopf im Vaticaniſchen Muſeum auf, mit der Perücke *(galericulus)*, die er auf dem Vorderhaupte zu tragen pflegte. Eine Büſte befindet ſich

*) Müller-Wieſeler I, 67, 361. Overbeck Fig. 121 a.

in der Uffiziengallerie zu Florenz*). Das Geſicht zeigt gemilderte Aehnlichkeit mit Nero's Zügen.

Ehe wir zu den Kaiſern aus dem Hauſe der Flavier übergehen, iſt noch das Bildniſs eines der gewaltigen Heerführer und Kriegshelden zu erwähnen, durch welche ſelbſt unter dem Regimente eines Caligula, Claudius und Nero das Machtanſehen und die Majeſtät des römiſchen Reiches nach auſsen hin ſiegreich emporgehalten wurde. Jenen drei Herrſchern diente mit gleicher Treue

Domitius Corbulo,

der gröſste Feldherr ſeiner Zeit, der Beſieger der germaniſchen Chauken und der furchtbaren Parther, der Abgott ſeiner Legionen, der es verſchmähte, durch Empörung ſich an Nero's Stelle zu setzen und dafür von dieſem zum Danke nach Beſiegung der Parther zurückgerufen und zum Tode verurtheilt, ſich ſelber das Schwert ins Herz ſtieſs, mit dem einzigen vielſagenden Ausrufe: »Verdient!« Zahlreiche Büſten in den verſchiedenen europäiſchen Muſeen haben die Züge dieſes Mannes erhalten. Eine der ſchönſten und vortrefflich erhalten iſt die des Louvre aus griechiſchem Marmor, gefunden zu Gabii in einem Heiligthume, das ſeine einzige Tochter ihren Ahnen weihte. Man hat ſeine Büſten öfters für Portraits des Cicero gehalten, ehe die Auffindung der Büſte von Gabii die Züge des Corbulo ſicher ſtellte. Sie entſprechen vollſtändig dem hiſtoriſchen Charakter des Mannes in ſeiner eiſernen, wortkargen Strenge und zeigen das Gepräge jenes altrömiſchen Geiſtes, der ſich ſelbſt noch in dieſen verderbten Zeiten in einzelnen Geſtalten behauptete und bewährte. Eine gleichfalls ſehr ſchöne Büſte befindet ſich in der Capitoliniſchen Sammlung.

*) S. Ad. Stahr Ein Winter in Rom S. 54 — 55.

Die Kaiſer des Flaviſchen Hauſes.

Mit Nero war das Herrſcherhaus der Julier erloſchen. Der glückliche Soldat, welcher jetzt den Thron beſtieg und eine neue Dynaſtie gründete, die das Römerreich, welches aus den Fugen zu gerathen drohte, mit Kraft wieder einrenkte, war

Flavius Veſpaſianus,

geboren in der Dunkelheit eines kleinen Fleckens im Sabinerlande, ein Sechzigjähriger, als er den Thron beſtieg. Stark und ſtattlich von Geſtalt, mit feſten Gliedern und ſtarken Muskeln, in den Zügen des kräftigen Geſichtes von lebhaftem Teint etwas gezwängt Arbeitendes, alſo ſchildern die Berichte der Zeitgenoſſen ſeine äuſsere Erſcheinung. Dieſer Schilderung entſprechen ſeine Büſten, eine Koloſſalbüſte der Farneſiſchen und eine bronzene der Sammlung des Louvre. Die erſtere zeigt uns, übereinſtimmend mit den Münzen, einen ächt römiſchen, ſtark markirten Prälatenkopf mit hoher Stirn, ſchwachem Haupthaar und mächtigem Kinn, in den Zügen der Ausdruck kauſtiſchen Witzes, deſſen er Meiſter war und den er auch bei Anderen zu würdigen verſtand, ſelbſt wenn ſich derſelbe gegen ihn ſelber richtete. Der Bronzekopf trägt den ſauber mit dem Hammer getriebenen Eichenkranz. Eine ſitzende Statue auf einer Münze findet man in Maffei's *Verona illustrata* IV, p. 33 erwähnt. Zahlreich ſind die Portraits ſeines Sohnes und Nachfolgers, des trefflichen

Titus Veſpaſianus

und alle ſind von übereinſtimmend ſprechender Aehnlichkeit. Dieſer liebenswürdigſte unter den Kaiſern des erſten

Jahrhundertes — »die Wonne der Menschheit« nannte ihn sein Volk — war eine von den Gestalten, deren äußerer Erscheinung zugleich die Götter das Siegel der Macht und Anmuth aufgeprägt hatten. Eine schöne, mäßig große, in der letzten Zeit etwas starke Gestalt, vereinte, wie Sueton sagt, Leibeskraft mit anmuthiger Würde und Grazie und Majestät thronte auf den Zügen seines Antlitzes. Der kühnste Reiter und gewandteste Fechter, in jeglichem Waffenwerke gleich geschickt, war er zugleich ein Freund aller Künste des Friedens, ein bewunderter Redner und Stegreifdichter in beiden Sprachen und seine langjährige Geliebte, die schöne Königstochter von Judäa, Berenike, von der er so schwer und nur gezwungen sich trennte, als er den Thron bestieg, lauschte oft und gern, wenn er anmuthvoll zur Harfe sang. Von seinen zahlreichen Bildnissen ist eine herrliche, überlebensgroße Marmorstatue*) im Louvre erhalten, die uns den heldenhaften und doch so milden Kaiser zeigt in voller Kriegertracht, aber unbedeckten Hauptes, die Linke auf den Schild gestützt, den rechten Arm ausstreckend in der Stellung, wie er zu seinen Kriegern sprach. Die Arbeit ist selbst in den Details der Zierrathen auf Panzer und Beinschienen von hoher Vortrefflichkeit. An der linken Seite hängt am schmalen Schulterbandelier das kurze Gürtelschwert, Parazonium genannt, das Zeichen des Commandos und bei den römischen Kaiserstatuen, auch den heroisirten, stets vorhanden. Marmorbüsten des Titus befinden sich auf dem Capitol, in Villa Albani (eine Kolossalbüste) und im Vatican, eine Bronzebüste im Louvre. Titus' Tochter, die geistreiche, intrigante Julia, ist uns in einer Marmorstatue des Vatican erhalten, welche im Jahre 1828, nebst einer Statue ihres Vaters in der Toga, zu Rom ausgegraben wurde. Beide Statuen waren bei der Auffindung noch vollständig bemalt. Die Titusstatue im Braccio nuovo des Va-

*) Müller-Wieseler I, 67, 366. Overbeck Fig. 120 b.

ticanmuſeums (n. 56) iſt nichts weniger als ſchön. Zumal paſst der koloſſale, auf eine Statue von 7 — 8 Fuſs berechnete Kopf nicht zu derſelben, da die ganze Figur höchſtens 6 Fuſs hoch iſt. Die Arme ſind überaus roh ergänzt, die Gewandung ſchwer und maſſig. Von dem Purpurroth der kaiſerlichen Toga und von der gelben Farbe des Futters derſelben ſind in den Tiefen der Falten noch jetzt Farbenſpuren erhalten. Dass wir nicht noch mehr Portraits von Titus in unſeren Sammlungen haben, mag auf Rechnung ſeines ihm ſo unähnlichen Bruders,

Domitianus,

kommen, der aus Eiferſucht, wie Visconti meint, eine groſse Menge derſelben öffentlich oder heimlich zerſtören lieſs. Dafür weihete nach ſeiner Ermordung der Senat das Andenken des Tyrannen, unter deſſen grauſamem Regimente er funfzehn Jahre lang geblutet, dem öffentlichen Fluche und alle ſeine Bildniſſe und Denkmäler der Vernichtung. Und ſo eifrig wurde dieſer Befehl vollzogen, daſs es nach Prokop im ſechsten Jahrhunderte nur noch eine einzige Statue des Domitian in Rom gab, welche vor dem von ihm erbauten Senatsgebäude ſtand *). Auch wir kennen nur eine ſolche **); es iſt die gegen acht Fuſs hohe Statue von pariſchem Marmor in der Glyptothek zu München, die ihn nackt als Heros, in der Rechten das Commandoſchwert, auf der linken Schulter den Kriegsmantel, das Paludamentum, in jugendlichem Alter darſtellt. Das war, wie die rings eingelaſſenen Metallſtifte beweiſen, von einem metallenen Kranze umgeben. Geſtalt und Haltung haben etwas vom Vaticaniſchen Apoll. Das Haar ſträubt

*) Gregorovius Rom I, S. 440.

**) Müller-Wieſeler I, 68, 368. Eine zweite ſah ich (1867) im Braccio nuovo des Vaticanmuſeums, bei welcher der Künſtler offenbar die im Jahre 1863 neuentdeckte, herrliche Auguſtusſtatue als Vorbild vor Augen gehabt hat.

ſich an der Stirne ſteil aufwärts und das wohlgebildete Antlitz, das faſt ſchön zu nennen iſt, verräth nur in einer gewiſſen Härte des Ausdruckes den ſpäteren Charakter. In der That war Domitian nach dem Zeugniſſe ſeines Biographen ein ſchöner Mann. Sein Wuchs war in der Jugend hoch und ſtattlich, ſein Anſtand und ſeine ſchöne Haltung, verbunden mit beſcheidenem Ausdrucke und feiner Röthe des Geſichtes, ſowie mit groſsen, wenn auch etwas kurzſichtigen Augen und feingebildeten Füſsen, machten ihn zu einem der ſchönſten Jünglinge Roms. Er war ſich dieſer Vorzüge ſelbſt bewuſst und rühmte einmal in einer Anſprache an den Senat: »Bisher ſei man doch mit ſeiner Sinnesart wie mit ſeinem Ausſehen zufrieden geweſen.« Seine ſpätere Kahlköpfigkeit war ihm ſehr verdrieſslich, er hörte ſelbſt nicht gern das Wort ausſprechen. Dennoch tröſtete er einen von demſelben Geſchicke betroffenen Freund, an den er eine eigene Schrift »über gute Haarpflege« richtete, mit einem Homeriſchen Verſe und den beigefügten Worten: »Auch ich theile dein Schickſal und ertrage es ſo gut ich kann, daſs mein Haar mir mitten in der Mannesjugend altert. Iſt doch nichts lieblicher, aber auch nichts flüchtiger als die Schönheit.« Es müſſen wunderbare Menſchen geweſen ſein, dieſer Domitian und ſeines Gleichen auf dem römiſchen Kaiſerthrone, deren Inneres uns durch ihre Biographen lange nicht genügend erſchloſſen iſt und bei denen nur einzelne blitzartig erleuchtende Züge einen momentanen Einblick geſtatten! Dieſe römiſchen Kaiſer des erſten Jahrhundertes warten noch auf ihren Niebuhr. Selbſt Domitian, der ſo hart verſchriene, unterlag nur einer Palaſtintrigue; das Volk haſste ihn mit Nichten und das Heer liebte ihn ſo, daſs es ſeine Vergötterung zu erzwingen verſuchte und an ſeinen Mördern Rache nahm. Von ſeiner Gemahlin, der liebenswürdigen, auch nach des Kaiſers Sturze hochgeehrten

Domitia*),

befindet ſich eine ſechs Fuſs hohe pariſche Marmorſtatue im Vatican, ſo vollſtändig erhalten, daſs nur ein Finger der Reſtauration bedurfte. Die Kaiſerin iſt als Göttin Hygieia dargeſtellt und das Werk ſelbſt, nach Visconti's Anſicht, freie Nachbildung eines älteren berühmten Meiſteroriginales jener Gottheit, in deren Darſtellung ſich die groſsen Künſtler Skopas, Bryaxis, Nikeratos u. A. verſucht hatten. Doch erſcheint von allen Bildungen der Hygieia, die wir noch beſitzen, keine als Nachahmung der anderen und Visconti folgert daraus wohl mit Recht, daſs es unter den Werken jener Meiſter keines gegeben, welches alle anderen übertreffend den erſten Rang eingenommen und die Idealgeſtalt dieſer Gottheit für immer feſtgeſtellt hätte.

Eine ſitzende Koloſſalſtatue in der Rotonda des Vatican zeigt uns die idealiſirten Portraitzüge des Kaiſers

Nerva**),

mit deſſen mildem Regimente Rom und die römiſche Welt wieder aufzuathmen begann. Der untere Theil der Figur, auf welchen der unbekleidete Oberkörper nach der Auffindung deſſelben aufgeſetzt worden, iſt einer jener Gewandſtürze, wie ſie zur ſchnellen Herrichtung von dergleichen thronenden Kaiſerſtatuen — Nerva ſelbſt regierte kaum drei Monate — in den römiſchen Künſtlerwerkſtätten und Magazinen jener Zeit überaus zahlreich vorhanden waren. Die Bildniſsähnlichkeit beſchränkte ſich bei dergleichen gewöhnlichen Denkmälern vorzugsweiſe auf den oberen Theil, der denn auch hier, trotz der apotheoſirenden Erhöhung und

*) Overbeck Fig. 120 n.
**) Overbeck Fig. 120 f.

Idealiſirung, die ſchwächliche Körperconſtitution des trefflichen Kaiſers durchblicken läſst. In den europäiſchen Muſeen finden ſich überhaupt ſehr viele Kaiſerſtatuen, von denen die Köpfe auf zufällig vorhandene Rümpfe geſetzt ſind. Profil und Knochenbau des Kopfes ſind von groſser Wahrheit und die Statue überhaupt das beſte Bildniſs, das wir von Nerva haben, das Idealbild eines feinen und gebildeten römiſchen Magnaten, wie es Merivale (VII, p. 208) nennt. Der metallene Blätterſchmuck des Kranzes um das Haupt war geraubt, als man das Werk auffand und iſt von neuerer Hand ergänzt. Nerva's gröſstes Verdienſt war, daſs er in dem von ihm adoptirten Spanier,

Trajan,

dem römiſchen Reiche einen der trefflichſten Herrſcher aller Zeiten gab, deſſen glorreiches Andenken noch die ſpäteſte Zeit dadurch ehrte, daſs der Zuruf des Senates jedem neuen Kaiſer wünſchte: glücklicher zu ſein als Auguſtus und beſſer als Trajan. Das Louvre bewahrt ſein Portrait in mehreren (ſtark reſtaurirten) Statuen und Büſten. Aber die ſchönſte von allen iſt die bei Visconti-Mongez abgebildete Büſte der Sammlung des Cardinal Feſch aus pariſchem Marmor*). Es iſt ein Portrait des höheren Alters, aber noch bemerkt man in den Zügen des bartloſen, kräftigen Angeſichtes die Spuren der Schönheit und des würdevollen, geiſtreichen Ausdruckes, welche die Hiſtoriker an dem ſtattlichen, hochgewachſenen Manne mit dem anmuthreichen Blicke der groſsen Augen und dem herrlich gebauten, früh ergrauten Kopfe rühmen. Von den Bildniſſen ſeiner Gattin Plotina, ſowie von den Portraits des Hadrian und der Sabina iſt bereits früher geredet worden. In den Portraits der Kaiſerinnen

*) Müller-Wieſeler I, 70, 385. Ihr jetziger Bewahrungsort iſt unbekannt.

und anderer vornehmer Frauen dieſer Zeit ſieht man ſchon das Beſtreben der Künſtler, den oft geſchmacklos aufgewulſteten Haarputz damaliger Mode getreu wiederzugeben. Hadrian's Nachfolger, der milde, liebenswürdige

Antoninus Pius

iſt uns vorzüglich in zwei Portraitbildwerken, in einer Koloſſalſtatue der Rotonda des Vatican und in einem herrlichen Koloſſalkopfe aus penteliſchem Marmor im Louvre, erhalten. Man fand die erſtere, nebſt mehreren anderen, überlebensgroſsen Bildniſſen des Kaiſers und dem vortrefflichen Vaticaniſchen Koloſſalkopfe ſeiner ebenſo geiſtreichen als intriganten Gemahlin Fauſtina, unter den Trümmern von Hadrian's prachtvoller Tiburtiniſcher Villa, deren Erweiterung und Vollendung ſich Antoninus ſehr angelegen ſein lieſs. Die Geſchichte nennt ihn den Numa des römiſchen Kaiſerreiches und wunderbar genug erſcheint ſein Antlitz dem Idealbilde des alten, weiſen Römerkönig es höchſt ähnlich, zumal in dem Koloſſalkopfe des Louvre, der ihn als Prieſter darſtellt. Die Portraits der Fauſtina ſind in unſeren Muſeen unter den Bildniſſen der römiſchen Kaiſerinnen bei Weitem am zahlreichſten vertreten. Faſt ebenſo zahlreich ſind die Bildniſſe des philoſophiſchen Kaiſers,

Marc Aurel,

in Statuen und Büſten, von denen die überlebensgroſse, in der Villa Hadrian's gefundene, aus penteliſchem Marmor, in der Statuengallerie des Vatican nach Ausdruck, Aehnlichkeit und vollſtändiger Erhaltung die beſte iſt. Jugendportraits in den Sammlungen des Capitols und Louvre zeigen ihn als noch unbärtigen Jüngling, krauslockig mit reizenden Zügen des feinen Geſichtes; eine Marmorſtatue über Lebensgröſse im Louvre, in Kriegertracht mit Feldherrenmantel

und reichverzierter Rüſtung. Aber ungleich berühmter als dieſe, ja als alle vorhandenen Denkmäler der römiſchen Kaiſerbilder iſt die

Reiterſtatue des Capitols,

nach dem einſtimmigen Urtheile aller Kunſtforſcher die ſchönſte Reiterſtatue und zugleich die gröſste aller uns erhaltenen Bronzen des Alterthumes. Sie ſtand urſprünglich auf dem Platze vor der Laterankirche, wo ſie Papſt Clemens III. im zwölften Jahrhunderte wieder aufgerichtet und dem Kaiſer Conſtantin als dem erſten chriſtlichen Kaiſer geweiht hatte. Noch zu Winckelmann's Zeiten gab der Senat von Rom alljährlich einen Blumenſtrauſs an das Capitel dieſer Kirche als Zeichen des alten Rechtes derſelben an dieſem Kunſtwerke und ein beſoldeter Beamter, *custode del cavallo* geheiſsen, wachte über der Erhaltung deſſelben. Winckelmann meinte, daſs die Figur des Kaiſers während des Mittelalters verſchüttet gelegen habe. Aber leider giebt weder er, noch ſonſt ein kunſtgeſchichtliches Werk Nachricht über Gröſsenmaaſse und Verhältniſſe des edlen Werkes, das, vollſtändig erhalten wie es iſt, uns die monumentale Kunſt jener ſpäten Zeit noch auf einer Höhe zeigt, welche die unſerige beneidend zu bewundern hat. Michel Angelo, unter deſſen Leitung die Statue nach dem Capitolplatze verſetzt wurde, ſprach ſeine Bewunderung der Lebendigkeit des Roſſes mit den Worten aus: »es brauche nur den erhobenen Fuſs zur Erde zu ſetzen, um die Täuſchung zu vollenden,« — ähnlich, wie ſpäter Leſſing von dem Roſſe des groſsen Kurfürſten zu Berlin, deſſen Reiterſtatue der geniale Schlüter, »der Michel Angelo des Nordens,« nach jenem Vorbilde geſchaffen, ſagte:

»Ihr bleibet voll Verwundrung ſtehn
Und zweifelt doch an meinem Leben?
Laſst meinen Reiter mir die Ferſe geben,
Dann ſollt Ihr ſeh'n!«

Unbedeckten Hauptes, die Rechte ſegnend und Gnade verheiſsend ausgeſtreckt, die edelmilden, gütevollen Züge des bärtigen Antlitzes mit jener Bewegung der Hand in ſchönſter Harmonie, ſitzt der Kaiſer in etwas vorgebückter Haltung auf dem langſam ſchreitenden Leibroſſe. Kein Waffenſchmuck, noch ſonſt ein Zeichen ſeiner Würde, nur ein einfacher Kriegsmantel dient zur Bekleidung der Geſtalt, für deren ſchlanken, etwas ſchwächlichen Gliederbau das Thier, das ihn trägt, faſt zu gewaltig erſcheint, eben wie das Reich, das dieſer gekrönte Philoſoph zu regieren die ſchwere Aufgabe hatte *). Alles in dieſer Geſtalt, von dem ſprechend ausdrucksvollen Blicke des ganz individuellen Geſichtes bis auf die Art, wie er mit etwas ſtark abſtehenden Füſsen in vorgeneigter Haltung zu Pferde ſitzt, zeigt deutlich, daſs der Künſtler ſich die Aufgabe geſtellt hatte, durch möglichſt genaue Portraitauffaſſung ein wahrhaft hiſtoriſchtreues Denkmal hinzuſtellen. Sogar das Roſs von frieſiſcher Zucht ſcheint treue Nachbildung eines Lieblingspferdes zu ſein, das den Kaiſer über ſeine Schlachtfelder getragen und von dem herab er Beſiegten und Gefangenen oftmals, wie hier, Gnade und Frieden verkündet. Das Ganze zeigt noch Spuren der Vergoldung, wie die Roſſe der Marcuskirche zu Venedig, welche vielleicht derſelben Zeit angehören, aber in keiner Beziehung den Vergleich aushalten mit dem edlen, geiſt- und lebensvollen Schlachtroſſe Marc Aurel's, das dem Beſchauer, der ſich ihm von der breiten Capitoltreppe her naht, gleichſam entgegenzuſchreiten ſcheint. Die Figur des Reiters iſt nur aufgeſetzt und konnte bei der Verſetzung der Statue ohne Mühe abgehoben werden. Im Mittelalter ſcheint ſie eine Zeit lang wirklich gefehlt zu haben, denn das Denkmal führte lange Zeit nur den Namen *il cavallo di Costantino*, das Pferd Conſtantin's. Wie das Werk jetzt

*) Völlig ähnlich dieſer Statue iſt die Reliefdarſtellung des Kaiſers zu Pferde auf ſeiner Siegesſäule auf der Piazza Colonna (Reber S. 271).

daſteht, das Antlitz des guten Kaiſers der untergehenden Sonne zugewendet, gab es, umſpielt von ihren letzten Strahlen, mir ſo recht das Sinnbild der alten Kunſt an ihrem Sonnenuntergange! Marc Aurel's Reiterſtatue iſt die einzige, welche in Rom von den Hunderten, ja Tauſenden ſolcher Bildungen geblieben*), die vereint mit einem ganzen Heere von anderen ſtatuariſchen Denkmälern einſt die alte Welthauptſtadt ſchmückten und mit dem Reichthume ihrer hiſtoriſchen Erinnerungen an groſse Helden und Staatsmänner als eine zweite Bevölkerung angeſehen werden konnten, die durch die Kunſt fortlebte mit dem raſtlos vorwärts ſtrömenden Leben des gewaltigen Volkes und ſeiner »ewigen« Stadt. Und wie ſich die kühnſte Phantaſie keine Vorſtellung zu machen vermag von der Pracht und Gröſse ſolchen Anblickes, ſo können wir Nachgeborne gegenüber dieſem Werke auch kaum eine Ahnung haben von der Herrlichkeit jener groſsen Lyſippiſchen Reiterſtandbilder, deren ſchwacher Abglanz uns in dieſem Denkmale durch die Gunſt des Geſchickes erhalten iſt.

Die Reiterſtatue Marc Aurel's erſcheint beſonders dadurch als ein Muſterwerk ihrer Gattung, daſs ſie den monumentalen Charakter eines ſolchen plaſtiſchen Portraitdenkmales durch die ganze Auffaſſungsweiſe zum Ausdrucke bringt. Das monumentale Portraitbild ſoll nämlich nicht eine augenblickliche Erregtheit und Stimmung, ſondern den bleibenden Charakter darſtellen, nicht die Erſcheinung im beſonderen Falle, ſondern gleichſam die Summe der Geſammterſcheinung in möglichſt vielen Fällen vor uns hingeſtellt zeigen. Iſt die Baſis der Figur ein Roſs, ſo ſoll dies edelſte

*) Im Jahre 1849 iſt in Traſtevere zu Rom von einer ähnlichen bronzenen Reiterſtatue unter Naturgröſse das freilich ſehr beſchädigte Roſs gefunden worden. Der überaus dünne Erzguſs iſt ſehr ſtark oxydirt und zeigt Spuren alter Reſtaurationsverſuche. Von dem Reiter iſt nur ein beſchuhter Fuſs mit herrlichen Ornamenten gefunden. Vgl. Ad. Stahr Ein Winter in Rom S. 332.

der dem Menſchen verbundenen Thiere auch ſeinerſeits durch Gang und Haltung in Uebereinſtimmung ſtehen mit der ruhig geſammelten Erſcheinung des Helden, den es trägt. Nur wo die Reiterſtatue ein beſonderes Factum verewigen, eine einzelne Situation ins Gedächtniſs rufen ſoll, wird der Künſtler, wie bei der Reiterſtatue des am Granicus kämpfenden Alexander*), eine Ausnahme machen dürfen. Die Reiterſtatuen der Balbus, Vater und Sohn, im Neapolitaniſchen Muſeum, welche man vor dem Theater zu Herculaneum ausgrub, die älteſten ihrer Art aus dem Alterthume ſind, wie der Marc Aurel des Capitols, in dieſer monumentalen Ruhe gehalten. Bei der letzteren Statue iſt das Roſs, deſſen Zügel der Reiter achtlos mit der Linken gefaſst hält, ruhig vorſchreitend gedacht. Wie es in der Natur der Fall iſt, hebt es gleichzeitig den rechten Vorder- und den linken Hinterfuſs zum Schritte auf, während die auftretenden Füſse in paralleler Richtung ſtehen**). Unter den neueren Künſtlern hat Aleſſandro Leopardo in ſeiner Reiterſtatue des berühmten Feldherren Colleoni vor der Kirche San Giovanni e Paolo in Venedig den Fehler begangen, daſs er ſich in dem nachziehenden Hinterfuſse vergriff und die Füſse des Roſſes ſich, wie bei einem Paſsgänger, an einer Seite bewegen lieſs.

---

*) S. oben S. 39.

**) Dieſe Bemerkung iſt keineswegs überflüſſig. Emil Braun ſagt in ſeiner Beſchreibung der Kunſtſchätze Roms wörtlich: »Bei dem Pferde hat ſich der Künſtler die Freiheit genommen, die gehobenen Füſse übers Kreuz zu ſetzen, was für die ſtiliſtiſche Anordnung der Maſſen von wohlthätigen Folgen iſt, dagegen mit der Naturwahrheit, ja mit den Naturbedingungen ſtreitet. Ein Pferd, welches ſo ſchreiten wollte, würde ſich die antagoniſtiſchen Muskeln zerreiſsen, wie durch mechaniſche Experimente nachgewieſen iſt.« (Ruinen und Muſeen Roms S. 116. 117.) — Allein trotz des hier gemachten Aufwandes von Wiſſenſchaftlichkeit beruhen alle dieſe Behauptungen doch auf völliger Unkunde des Richtigen. Der Künſtler hat ſich keine Freiheit genommen. Die Art, wie ſein Roſs die Füſse ſetzt, iſt nicht nur keine phyſiſche Unmöglichkeit, die »mit den Naturbedingungen ſtreitet,« ſondern es iſt die allein naturgemäſse regelrechte Gangart des Pferdes, von der nur die ſogenannten Paſsgänger abweichen.

Wenn andere Künſtler, wie z. B. Rauch in ſeiner berühmten, koloſſalen Reiterſtatue Friedrich's des Groſsen zu Berlin, den der Bewegung des gehobenen Vorderfuſses entſprechenden Hinterfuſs noch mit der Spitze des Hufes am Boden haften lieſsen, ſo thaten ſie es, um durch drei feſte Punkte mittelſt des in der hohlen Bronzegeſtalt eingegoſſenen, mächtigen Eiſengerippes dem Ganzen mehr Standſicherheit zu geben.

Faſt alle neueren Reiterſtatuen, bei denen das Ruhende vorherrſcht, ſind nach dem Muſter des Marc Aurel gefertigt. Die berühmteſten derſelben ſind, auſser der genannten des Türkenbeſiegers Colleoni zu Venedig, die den Helden ganz gewappnet, den Commandoſtab in der Rechten, den Helm auf dem Haupte, ſtolz zurückgebogenen Leibes darſtellt, die Reiterſtatue Heinrich's IV. auf dem Pontneuf, Johann von Bologna's Cosmus von Medici zu Florenz, Schlüter's groſser Kurfürſt auf der langen Brücke zu Berlin, Thorwaldſen's Kurfürſt Maximilian in München und Rauch's Friedrich der Groſse in Berlin. Wir werden auf das zuletzt genannte Werk in dem nächſtfolgenden Abſchnitte zurückkommen. Eines der älteſten Reiterſtandbilder des Mittelalters iſt das des Podeſtà von Mailand, Aldradus, das zur Zeit Kaiſer Friedrich's II. errichtet wurde und noch heute auf dem Broletto ſteht.*)

Die zahlreichſten aller Kaiſerbildniſſe ſind die Portraitſtatuen und Büſten des Mitregenten Marc Aurel's,

Lucius Verus,

des ſchönen Wüſtlinges, der ſeine bei den Römern ſeltenen blonden Locken mit Goldſtaub zu pudern pflegte und für den ſchönſten Mann ſeiner Zeit galt. Unter den Ruinen ſeines Luſtſchloſſes zu Acqua Traverſa, nahe bei Rom, fand

*) S. Gregorovius Geſchichte Roms im Mittelalter V, S. 633.

man die Koloſſalbüſten beider Kaiſer, welche ſich jetzt im Louvre befinden*). Von ihnen iſt die des Verus, aus pariſchem Marmor, das ſchönſte aller Bildniſſe dieſes Kaiſers, vollkommen erhalten und durch die Sorgfalt der Ausführung als ein Meiſterſtück der Sculptur weltberühmt. Das Fleiſch iſt von wunderbarſter Zartheit und Weiche und Bart- und Haargelock von ſo mühſamer, mit dem Bohrer ausgeführter Ausarbeitung, daſs es erſt in ganz neueſter Zeit vermittelſt einer neuen Erfindung gelungen iſt, von dieſem Kopfe Abgüſſe zu nehmen, ohne das Original zu beſchädigen**). Die Augenlider liegen lederartig an, der Mund iſt feſt geſchloſſen, die Hautfalten um Augen und Mund ſind ſtark hervorgehoben, die Iris des Auges und die Brauen, wie bei faſt allen römiſchen Büſten, ſorgfältig angedeutet, was bei griechiſchen Büſten nicht der Fall iſt.

Der Sohn Marc Aurel's und ſeiner Gemahlin, der ſchönen, geiſtreichen, viel verläumdeten Fauſtina, deren jugendliche Büſte auf dem Capitol von wundervoller Arbeit uns den liebenswürdigſten Mädchenkopf zeigt, war durch ein unerklärbares Naturverhängniſs jener

Commodus,

»Caligula, Nero und Domitian in einer Perſon,« von Zeitgenoſſen für den Sohn eines Gladiators gehalten. Seine Marmorbildniſſe, die ſehr ſelten ſind, verrathen trotz der auffallenden Schönheit der Züge, welche auch durch die Zeugniſſe der Schriftſteller beſtätigt wird, noch immer genug von einem ſolchen Charakter. Weder die anmuthige Büſte des Capitols, die ihn als halberwachſenen Knaben darſtellt, noch der wunderſchöne Kopf einer anderen Büſte, die ihn uns in

*) Müller-Wieſeler I, 71, 392. 393.

**) Das Nähere findet man in dem Buche: Zwei Monate in Paris von Adolph Stahr I, S. 154 — 156.

ſeinen letzten Jahren zeigt, entbehren eines gewiſſen unheimlichen Zuges, der dem Ganzen einen abſtoſsenden Eindruck verleiht. In der letzteren Büſte mit dem wohlfriſirten Kopfe und dem ſtarken Lockenbarte iſt es beſonders der wilde Blick und die Spuren der wüſten Ausſchweifung an den hohlen Augen und Wangen, was dieſen Eindruck des Unheimlichen hervorbringt, der durch die eigenthümliche Schädelbildung mit dem ſchwachen Oberkopfe und dem ſehr breit entwickelten Bau der Kinnbacken noch verſtärkt wird. Die Capitoliniſche ſcheint nach Winckelmann's Urtheile aus der Werkſtatt deſſelben groſsen Meiſters hervorgegangen zu ſein, der die herrlichen Koloſſalköpfe des Marc Aurel und Lucius Verus geſchaffen hat. Commodus lieſs ſich bekanntlich oft als Hercules portraitiren, deſſen Aeuſseres er auch im Leben nachzuahmen ſuchte. So lieſs er ſeine Bildſäule gegenüber dem Verſammlungshauſe des von ihm gehaſsten Senates, wie Herodian (I, 14) erzählt, als bogenſpannenden Hercules errichten. Eine ſtark reſtaurirte Reiterſtatue in der Thiergallerie des Vatican, die ihn auf der Jagd darſtellt, ſcheint mir vielmehr eine Copie der aus Plutarch (Philopoemen 10) bekannten ehernen Reiterſtatue des Philopömen zu ſein, welche die Achäer ihrem Führer zum Andenken an die Waffenthat in jener Schlacht errichteten, in welcher er den Tyrannen Machanidas von Lacedämon erlegt hatte. Philopömen war dargeſtellt, wie er ſein Roſs zur Seite wendend und den Speer in die Mitte faſſend, ſeinen Gegner, deſſen Roſs ſich aus einem Graben herausarbeitete, vom Pferde ſtieſs. Dieſelbe Stellung hat auch die Vaticaniſche Commodusſtatue. — Von den beiden Nachfolgern des Commodus iſt der ehrwürdige, langbärtige Kaiſer Pertinax in einer Büſte und Didius Julianus, der als der erſte das Diadem von den Prätorianern kaufte, in einer Statue zu Caſſel erhalten. Es iſt das eine von den Statuen, die nach Gelegenheit die Köpfe wechſelten und ſo hatte ſelbſt Julianus, der nur zweiundſechzig Tage das Glück genoſs, auf dem blutbefleckten

Throne zu ſitzen, noch Zeit gefunden, ſeine Statue aufrichten zu laſſen, ehe er ſelbſt von ſeinen Garden ermordet wurde. Das Aufrichten ihrer Statuen gehörte überhaupt zur Inauguration der römiſchen Kaiſer bis in die ſpäteſte Zeit des Reiches, ſelbſt noch zur Zeit Kaiſer Juſtinian's.

Nächſt Lucius Verus hat man die meiſten Portraitbilder von dem Kaiſer

Septimius Severus.

Eine gute Portraitbüſte zu Paris in edlem Stile zeigt etwas Africaniſches in den Zügen *), was gemildert erſcheint in der trefflichen Bronzeſtatue, die ſich jetzt im Palaſte Sciarra zu Rom befindet. In der That war Severus in Africa geboren und es kann daher nicht befremden, daſs derſelbe africaniſche Typus ſich wiederfindet in der Büſte ſeines Sohnes Geta, der einzigen, welche erhalten iſt, da der brudermörderiſche

Caracalla

alle Denkmäler ſeines Bruders vernichten lieſs. Geta iſt ein ſchöner Kopf mit ſtolzem Munde, das Werk ſelbſt aus dem ſchönſten, dem Elfenbeine ähnlichen Marmor ſehr gut gearbeitet und vollkommen erhalten. Caracalla, deſſen Medaillen die letzten ſind in der Reihe koſtbarer Kaiſerbronzen ſeit Auguſt, die ſich an Kunſtwerth den geſchnittenen Steinen an die Seite ſtellen, begegnet uns in Büſten faſt in allen europäiſchen Muſeen, am ſchönſten in dem Muſeum zu Neapel **). Mit dem krauſen Haupthaar und Bartgelock, dem gekünſtelt wilden Blicke und dem ſtudirt à la Alexander zur Seite geneigten Kopfe iſt er ganz das Abbild eines Theatertyran-

*) Müller-Wieſeler I, 71, 398.
**) Müller-Wieſeler I, 71, 399.

nen. Intereſſanter wie Beide iſt die unglückſelige Mutter dieſer beiden feindlichen Brüder, die Kaiſerin

Julia Domna,

Syrerin von Geburt und niederer Herkunft, aber durch Geiſt und Schönheit ausgezeichnet und von dem damaligen Provinzgouverneur, ſpäteren Kaiſer Septimius Severus aus Neigung und Aberglauben — die ſterndeutende Kunſt der Magier hatte ihr jegliches Glück geweiſſagt — zu ſeiner Gemahlin und auf den Kaiſerthron erhoben. Und Julia Domna verdiente Alles, was die Sterne ihr irgend verſprechen konnten. »Selbſt in vorgerücktem Alter waren ihr noch Reize der Schönheit eigen und ſie verband mit einer lebhaften Phantaſie eine Feſtigkeit des Geiſtes und eine Kraft des Urtheiles, mit denen ihr Geſchlecht nur ſelten begabt iſt. Ihre liebenswürdigen Eigenſchaften machten nie einen tiefen Eindruck auf das finſtere, eiferſüchtige Gemüth ihres Gatten; aber unter der Regierung ihres Sohnes leitete ſie die wichtigſten Dinge des Reiches mit einer Klugheit, welche ſeine Macht aufrecht erhielt und mit einer Mäſsigung, welche zuweilen ſeine wilden Tollheiten wieder gutmachte. Sie war dabei in Wiſſenſchaften und in der Philoſophie wohl bewandert und jede Kunſt und jedes Talent fanden in ihr eine Freundin und Beſchützerin*)«. Aber dieſe ausgezeichnete Frau war zugleich die unglücklichſte ihrer Zeit. Sie ſah ihren Gemahl vor ſich hinſterben in jener düſteren Schwermuth, welche ſein oft wiederholter Ausruf: *Omnia fui et nihil expedit*, »Alles bin ich geweſen und Alles war eitel!« ſo furchtbar ausſpricht. Sie ſah den einen Sohn durch die Sendlinge des anderen in ihren Armen ermorden und blieb ſelbſt nur übrig, um das von den Furien des Brudermordes zerrüttete Leben des anderen zu beweinen und

*) Gibbon Sinken und Fall des römiſchen Reiches I, cap. 6.

nach dem gewaltſamen Ende deſſelben ſich ſelbſt den Tod zu geben.

In der Mitte des vorigen Jahrhundertes fand man zu Bengaſſi bei Tripolis, dem Geburtsorte des Kaiſers Septimius Severus, eine überlebensgroſse Statue von penteliſchem Marmor und trefflicher Arbeit, ſo vollkommen wohlerhalten, wie wir nach Visconti keine einzige Statue des Alterthumes mehr beſitzen und erkannte in ihr die Portraitſtatue der Julia Domna, jetzt im Louvre befindlich, mit welcher einſt eine africaniſche Stadt, vielleicht die Geburtsſtadt des Kaiſers, deſſen Gemahlin ehrte. Die einfache, leichte und doch majeſtätiſche Haltung iſt die einer Fürſtin, welche einen ihr Nahenden anhört. Ihre ganze Figur ruht auf dem rechten Fuſse. Die leichte Bewegung des ein wenig nach vorn gerückten linken läſst die Geſtalt wie lebend vor uns erſcheinen. Ein weiter Mantelüberwurf, die Palla, bedeckt nach der Sitte der Zeit das Haupt der Kaiſerin und läſst, auſser dem Antlitz, von der umhüllten Geſtalt nur die vollkommen erhaltenen Hände ſehen, welche bis über die Handwurzel, wie bei der Polyhymnia und Mnemoſyne, bedeckt erſcheinen und von denen die rechte den Schleiermantel vom Antlitze zurückgezogen hält. Dennoch iſt dieſe weite Draperie ſo künſtleriſch angeordnet, daſs ſie ohne Affectation die Formen des Körpers durchſchimmern läſst. Daſs weiche, gewellte Haar iſt bei Weitem geſchmackvoller geordnet, wie bei den meiſten weiblichen Statuen dieſer Epoche und der Künſtler, der das wundervolle Werk ſchuf, gehörte ohne Zweifel noch jener plaſtiſchen Kunſtſchule an, die unter Hadrian und Marc Aurel ihre letzten Blüthen trieb. Für die Geſchichte der farbigen Sculptur iſt die Notiz wichtig, daſs an dieſer Statue, als man ſie zuerſt in Verſailles aufſtellte, noch Spuren der Bemalung an den Wangen ſichtbar waren.

Um dieſelbe Zeit mit jener Statue ward bei Rom auch die Vaticaniſche Koloſſalbüſte der Julia

Domna*) aufgefunden, die gröfste unter allen, welche wir überhaupt von einer Frau des Alterthumes beſitzen. Hier erſcheint die Fürſtin bereits im vorgerückten Alter. An die Stelle des milden Ausdruckes iſt eine eigenthümliche Starrheit des Blickes getreten und ſtatt der natürlichen Lockenfülle deutet der Haarputz eine künſtlich gekräuſelte Tour an. Perrücken, ja ſogar abnehmbare, ſind nichts Seltenes an den Portraitbildern der römiſchen Kaiſerinnen dieſer Epoche. Aber auch dies Werk darf als ein Beweis gelten, daſs ſelbſt in der ſpäten Zeit des beginnenden dritten nachchriſtlichen Jahrhunderts die Plaſtik im Portrait noch wahrhaft Ausgezeichnetes zu leiſten vermochte.

An ſolchen Beweiſen fehlt es ſelbſt nicht aus der Zeit nach Caracalla, von welchen wir nur die bedeutendſten Portraitwerke aufzeichnen wollen. Zu dieſen gehören die Büſten Heliogabal's im Louvre, in Dresden und München und auch der berühmte bärtige Bacchus**) des Vatican iſt nach Mongez***) ein Portrait dieſes letzten Kaiſers aus der Familie der Antonine, das den wüſten Jüngling, den ſeine Biographen allerdings an Schönheit dem jugendlichen Bacchus vergleichen, als ſyriſchen Prieſter darſtellt. Nach demſelben Kunſtforſcher ſind die Kaiſerköpfe von Heliogabal bis Conſtantin ausgezeichnet durch die ganz kurz gehaltenen Haare und den auf den Wangenhöhen raſirten Bart. Von der Mutter dieſes Ungeheuers, der unglücklichen

Julia Soämias,

iſt noch eine Portraitſtatue im Vatican erhalten, welche ſie als Venus aus dem Bade ſteigend darſtellt†). Auch hier iſt

*) Müller-Wieſeler I, 71, 401.
**) S. Torſo I, S. 412.
***) *Iconogr. Rom.* III, p. 188. 189.
†) Müller-Wieſeler I, 71, 402.

der Kopf mit einer beweglichen Marmorperrücke bedeckt, die ſich genau an die zu beiden Seiten an den Schultern herabfallenden, unbeweglichen Haarlocken anſchlieſst, welche für die Auffaſſung der Venus in jener Situation charakteriſtiſch waren. Die beiden letzten als Kunſtwerke der Erwähnung werthen Kaiſerbildniſſe ſind die Büſten des dritten Gordianus und des Gallienus in der Sammlung des Louvre. Die erſtere iſt überdies eine groſse Seltenheit ihrer Art dadurch, daſs die Büſte bis zum Nabel geht und Arme und Hände zeigt, welche bis auf einzelne Theile wohlerhalten ſind. Die Linke hält den Knauf des an ſeiner Seite hängenden Parazoniums, die Rechte trug wahrſcheinlich eine Victoria zur Bezeichnung ſeiner Siege über die Perſer. Beide Büſten zeigen, daſs noch in der Mitte des dritten Jahrhundertes ſich für das Bildniſs eine ſehr geſchickte Technik erhalten hatte. Aber ſchon am Ausgange deſſelben tritt in den übrig gebliebenen Werken der allgemeine Kunſtverfall auch auf dieſem letzten Gebiete der Plaſtik ſichtbar zu Tage. Die angebliche Statue Kaiſer Conſtantin's auf dem Capitol*) und die des Kaiſer Julian des Apoſtaten in Paris**) ſind plumpe und lebloſe Arbeiten. An der erſteren zeigt ſich auch in der Anwendung des Bohrers zur Behandlung der feineren Partien des Hauptſchmuckes jene überhand nehmende Flüchtigkeit der Technik, mit der man ſich zuletzt begnügte, ſtatt der ſorgfältigen Bearbeitung des Marmors an Bart und Haupthaar, dieſelben nur durch einzelne ausgebohrte Löcher anzudeuten. Freilich erhielt ſich die Sitte der plaſtiſchen Portraits in Büſten und Statuen noch bis in die byzantiniſche Zeit hinein, zumal für die Kaiſer und ihre Familien. Die koloſſale Bronzeſtatue zu Barletta in Apulien, nach Einigen den Kaiſer Theodoſius, nach Anderen den Kaiſer Heraklius darſtellend,

*) Müller-Wieſeler I, 72, 414.
**) Müller-Wieſeler I, 72, 415.

während Fea ſie für ein Abbild Conſtantin's hielt, iſt kein gering zu achtendes Werk dieſer ſpäten Zeit. Aber es war auch nicht ungewöhnlich, daſs man zu dieſem Behufe neue Köpfe und Inſchriften auf alte Statuen ſetzte oder auch wohl ganze Statuen durch neue Inſchriften kurzweg auf andere Individuen übertrug. Dies Verfahren war, wie wir geſehen haben, althergebracht bei den Römern und noch heute iſt von einer Statue des Alcibiades, welche Dio Chryſoſtomus zur Zeit Kaiſer Domitian's durch Inſchrift in einen Domitius Aënobarbus umgewandelt ſah, die Marmorbaſis mit der Inſchrift erhalten, von der ein Theil in älteren Schriftzügen den Athener Mikion, einen berühmten Künſtler des vierten Jahrhundertes, als den Künſtler nennt, während der von dieſem Künſtler angeblich dargeſtellte Aënobarbus erſt mehrere Jahrhunderte nach dem Tode deſſelben geboren wurde. Sogar ein Kaiſer wie Conſtantin ſchämte ſich nicht, eine Koloſſalſtatue durch einen neu aufgeſetzten Kopf und eine neue Inſchrift in die ſeine zu verwandeln.

Alles in Allem genommen aber muſs die Geſchichte der Kunſt anerkennen, daſs in dem Verweſungsproceſſe des antiken Kunſtlebens die Portraitdarſtellung ſich am längſten erhalten und noch bis in die ſpäteſten Zeiten einen wenn auch ſchwachen Schimmer alter Kunſtſchönheit bewahrt hat. Bis in die Zeiten Kaiſer Juſtinian's war die Kunſt noch durch die Sitte der Ehrenſtatuen und durch die Aufſtellung der Kaiſerbilder in allen Hauptorten des Reiches beſchäftigt. Wir leſen von bronzenen Ehrenſtatuen, welche Dichtern und Rhetoren, wie Claudian, Sidonius Apollinaris und Themiſtius, und von ähnlichen, die Staatsmännern und Heerführern, wie Stilicho, Eutropius und Arintheus, errichtet wurden und die Schönheit des zuletzt genannten war, wie ein gleichzeitiger Schriftſteller, Ammianus Marcellinus, ſagt, die Verzweiflung der Bildhauer und Maler jener Tage. Der Luxus der Groſsen in dem damaligen Rom, das ſchon ſeit lange aufgehört hatte, Sitz der Weltbeherrſcher zu ſein, beſchäftigte

gleichfalls die plaſtiſche Kunſt noch immer in derſelben Richtung und ihre Statuen in Marmor und Erz, nicht ſelten prächtig vergoldet, füllten, wie derſelbe Geſchichtſchreiber erzählt, Palaſthöfe, Villen und öffentliche Plätze, obſchon die eitlen Nachäffer der weiland ſtolzen römiſchen Patricier auſser ihrem Reichthume nicht einmal mehr Namen und Abſtammung mit ihren Vorgängern gemein hatten. Selbſt in Koloſſalwerken verſuchte ſich noch im ſechsten Jahrhunderte die Kunſt des Erzguſſes. Auf einem ſiebenfach abgeſtuften Unterbau aus Marmorquadern erhob ſich das koloſſale Reiterbild Kaiſer Juſtinian's. Die viereckte Baſis war mit Bronzereliefs geſchmückt, gefeſſelte Perſer und Sarmaten ſaſsen zu den Füſsen des Kaiſers, der in Helm und Panzer, die Chlamys über den Rücken geworfen, an den Beinen bis auf die untergebundenen Sohlen unbekleidet, auf dem langſam ſchreitenden, zaumloſen Roſſe ſaſs, die Rechte dräuend gegen Oſten gewendet, in der Linken die Weltkugel mit dem Kreuze. Noch im vierzehnten Jahrhunderte liefs Kaiſer Andronicus dies Kunſtdenkmal reſtauriren und erſt die Türken riſſen es vollends nieder, um Kanonen daraus zu gieſsen*).

*) Gibbon VIII, S. 370 der deutſchen Ueberſetzung von Sporſchil.

XII.

ÜBER DAS KOLOSSALE IN DER PLASTIK.

Ueber das Koloſſale in der Plaſtik.

»Das Koloſſale in der Plaſtik entſteht, wenn die Form als Grenze eines Gegenſtandes, wie ſie aus ſeiner Gattung flieſst, eingehalten, aber in dieſer Einhaltung überall erweitert iſt.«

Schon aus dieſer philoſophiſchen Begriffsbeſtimmung ergiebt ſich die Verwandtſchaft des Koloſſalen mit dem Religiöſen, der wir in allen Perioden der bildenden Kunſt begegnen, und der Zuſammenhang deſſelben mit dem Erhabenen, als deſſen erſter und einfachſter, man kann auch ſagen roheſter Ausdruck das Koloſſale in der bildenden Kunſt auftritt. Denn das Erhabene überſchreitet das genau begrenzte Maaſs der Verhältniſſe des Gebildes, jenes Maaſs, welches für jede Sphäre des Lebens aus deren Qualität hervorgeht. Es überſchreitet dieſes Maaſs und zwar ins Unendliche, während es doch — dem Widerſpruche ſeines Weſens gemäſs — die Form, alſo das begrenzte Maaſs, feſthalten muſs.

Genau derſelbe Vorgang zeigt ſich im religiöſen Gebiete. Die Götter Homer's, und nicht ſie allein, ſind koloſſale

Erweiterungen der menſchlichen Form und des menſchlichen Weſens, Erweiterungen, welche die Unendlichkeit anſtreben, ohne ſie erreichen zu können. Das Reſultat iſt eben nur jener Widerſpruch zwiſchen der erſtrebten und der erreichten Vorſtellung von der Gottheit, ſo im Phyſiſchen, wie im Gebiete des Sittlich-Geiſtigen. Wir werden auf dieſen Widerſpruch, wie er in der Theologie Homer's vor uns liegt, weiterhin zurückkommen.

Die Verwandtſchaft des Koloſſalen mit dem Religiöſen iſt uralt in der menſchlichen Culturgeſchichte. Sie tritt am ſtärkſten hervor in der Plaſtik der älteſten, beſonders der orientaliſchen Völker, bei denen die Vorneigung für das Koloſſale in den Werken der religiöſen Sculptur am ſchärfſten ausgeprägt iſt. Wer kennt nicht die Götterkoloſſe jener indiſchen Bildkunſt, welche den Gott vom Menſchen eben nur durch die Koloſſalität der Maaſse und nebenbei auch durch unnatürliche Vertauſchung der Formen und Vermehrung der menſchlichen Glieder zu ſcheiden weiſs? Daſſelbe Bedürfniſs, die Erhabenheit des Gottes und Halbgottes, des Fürſten und Helden mit eindringlichſter Sinnfälligkeit darzuſtellen, führte auch bei den Aegyptern auf die körperliche Vergröſserung ſolcher Geſtalten durch die Kunſt, und die in den letzten Jahrzehnten durch Botta und Layard entdeckten, aſſyriſchen Koloſſalfiguren gehören, wie die Ueberreſte der altperſiſchen Koloſſalſculptur, demſelben Streben an. So lange in einem Volke die geiſtigen Eigenſchaften: Charaktergröſse, Hoheit der Geſinnung, Adel und Tiefe des Geiſtes noch nicht ſo weit zur Anerkennung gekommen waren, um in der Kunſt den entſprechenden Ausdruck zu finden, blieb eben nur die Koloſſalität der äuſseren Erſcheinung als ſymboliſches Darſtellungsmittel der Erhabenheit übrig. Und wie ſtark es in der aſſyriſch-babyloniſchen Sculptur angewendet wurde, beweiſet am beſten das von Layard in den Ruinen zu Nimrud entdeckte, koloſſale Menſchenhaupt, deſſen Höhe faſt ſechs Fuſs beträgt. Wenn in der perſiſchen

Sculptur der König immer alle anderen Perſonen durch ſeine Gröſse überragt, ſo iſt dies allerdings nicht bloſs eine Art allegoriſcher Etiquette, ſondern beruht zugleich auf der perſiſchen Nationalvorſtellung — die wir ja auch bei den Juden in der Geſchichte König Saul's wiederfinden —, daſs auch in der Wirklichkeit des Lebens der König durch Leibesgröſse ausgezeichnet ſein müſſe, weshalb derſelbe ſogar eine eigene, kothurnartige Fuſsbekleidung zu tragen pflegte. Koloſſalſtatuen von Perſerkönigen in der Höhe von ſechzehn Fuſs finden ſich, wie Ritter in ſeiner Erdkunde berichtet *), noch aus der Zeit der Saſſaniden (218 — 626 nach Chr.) erhalten.

Bei den Aegyptern erſcheint die Koloſſalität ihrer Statuen zum Theil bedingt durch den ſtreng architektoniſchen Charakter, den dort nach Stoff und Form die bildende Kunſt trägt. Wenn dort die Koloſſalſtatuen der Könige zahlreicher als ſelbſt die der Götter erſcheinen, ſo muſs man eben bedenken, daſs in Aegypten, wie im Orient überhaupt, der Unterſchied zwiſchen beiden im Bewuſstſein der Menſchen ein ſehr geringer war und daſs der König an den Ufern des Nil wie in Perſien und in jenen uralten Koloſſalreichen zwiſchen Euphrat und Tigris als der wirkliche Stellvertreter göttlicher Macht auf Erden angeſehen und geradezu göttlich verehrt wurde. Damit ſteht es denn auch ſehr gut im Einklange, daſs die Behandlung der Form in dieſer orientaliſchen Plaſtik ſtets ins Allgemeine geht und alles Perſönlich-Charakteriſtiſche, Portraitartig-Individuelle ausgeſchloſſen bleibt. Nicht einmal in der allgemeinen Bildung der Götter und Könige iſt jedesmal eine beſtimmte Verſchiedenheit der Typen nachzuweiſen. Nur der allgemeine nationale Grundtypus erſcheint feſtgehalten und das Geſchlecht geſondert. Individuelles Leben, Beſtimmtheit des Charakters und der Perſönlichkeit, ſtreng geſchiedene Formen für die Geſtaltung der

*) VIII, S. 340. IX, S. 378.

Götter und der Menſchen in der Kunſt zu ſchaffen, das blieb der Plaſtik des Volkes vorbehalten, welchem zuerſt der wahre und volle Begriff menſchlicher Erhabenheit und Schöne aufging.

Ein feinſinniger deutſcher Kunſtforſcher hat die bei den Aegyptern hervortretende Neigung zum Koloſſalen in der Sculptur als einen Mangel des Sinnes für menſchliche Schönheit bezeichnet. »Jede Darſtellung über Lebensgröſse,« ſagt er, »habe ſchon etwas Unförmliches und laſſe die feineren Züge unentwickelt. Bei den Aegyptern falle aber das Abenteuerliche und Gewaltſame dieſer Steigerung um ſo mehr auf, weil ihre Statuen nicht etwa durch Entfernung vom Boden dem Auge entrückt ſind, ſondern zu ebener Erde an dem Fuſse der Mauern ſtehen, über deren Geſims ſie hinausragen*).« Der erſte Theil dieſer Behauptung bedarf aber, wie wir ſpäter ſehen werden, einer Berichtigung; denn es iſt ſo wenig wahr, daſs jede Darſtellung über Lebensgröſse ſchon an ſich etwas Unförmliches hat, was die Entwickelung der feineren Züge beeinträchtigt, daſs ſich vielmehr für ein beſtimmtes Feld der Sculptur eine ſolche überlebensgroſse Darſtellung als Bedingung der Schönheit ergiebt, und zwar als eine Bedingung, die gerade von den berühmteſten Meiſterwerken helleniſcher Plaſtik durchgängig erfüllt worden iſt. Dagegen iſt der zweite Theil jenes Satzes von groſser Wichtigkeit. Er leitet hin auf die Bedeutung des Poſtamentes und auf die Beſtimmung ſeines Verhältniſſes zur Statue und im Beſonderen zur Koloſſalſtatue. Dieſen Punkt hat bisher die Kunſtbetrachtung, ſo viel ich weiſs, unberührt gelaſſen; und doch ſind es gerade ſolche praktiſche Kunſtfragen, über welche der Kunſtfreund wie der Künſtler einen Aufſchluſs verlangen und bedürfen, den freilich nicht die abſtracte, äſthetiſche Speculation, ſondern nur die geſchichtliche Betrachtung der Kunſt und ihrer Erſchei-

*) Schnaaſe Geſchichte der bildenden Kunſt I, S. 444.

nung unter verſchiedenen Zeitverhältniſſen und Völkern zu gewähren vermag.

»Die Vorliebe der orientaliſchen Kunſt für koloſſale Darſtellung gründet ſich auf den Reſpect des Orients vor der Macht des Quantitativen, vor dem Räumlich-Erhabenen, Sinnlich-Gewaltigen. Der meſſenden Phantaſie und dem ſinnlichen Auge des Orientalen, der einen Ausdruck ſuchte für das übergreifend Mächtige und Herrſchende, erſchien der Menſch, die wirkliche Menſchengeſtalt, viel zu klein, um in ihr jenes Herrſchende als geiſtige Macht wirkſam anzuſchauen. Alles, was ihn umgab in ſeiner Natur: die koloſſale Ueppigkeit einer Vegetation, die ihre Palmen bis zu einer Höhe von anderthalbhundert Fuſs emportreibt, die Rieſigkeit der Thiergeſtalten, die Mächtigkeit der Ströme, die Erhabenheit der Gebirge — Alles drängte den Menſchen dieſer Natur darauf hin, das Erhabene auch in der Kunſt auf ähnliche Weiſe auszudrücken. Selbſt die orientaliſchen Reiche ſind Maſſenreiche, ſind Völker- und Staatenkoloſſe, als deren äſthetiſcher Charakter prachtvolle Erhabenheit erſcheint*).« Es iſt ferner eine tiefſinnige Bemerkung des genialen deutſchen Aeſthetikers Viſcher, daſs in der Koloſſalität der Erhebung, ſelbſt bei den Rieſengebilden der tropiſchen Vegetation, etwas Deſpotiſches, Bannendes liegt. Dieſer Charakter des Bannenden, Deſpotiſchen bleibt bewahrt in den koloſſalen Gebilden der plaſtiſchen Kunſt aller Völker, auch der Griechen. Der Orient aber iſt die Blütheſtätte des Despotismus, was Wunder alſo, daſs der letztere auch in der Koloſſalität der Kunſtdarſtellung ſeinen Ausdruck ſuchte und erhielt! In Architektur und Sculptur, in bemalter Reliefdarſtellung, in Poeſie und ſprachlichem Ausdrucke — überall herrſcht bei dem Orientalen eine Neigung vor zum Koloſſalen, die ſich oft ſelbſt ins Ungeheure verliert, das vom Koloſſalen allerdings noch wohl unterſchieden werden

*) Viſcher Aeſthetik II, S. 417.

muſs. Denn das Koloſſale eines olympiſchen Jupiter bleibt auch zur Zeit der höchſten Kunſtblüthe in ſeiner Sphäre und Umgebung noch ein äſthetiſch Berechtigtes für die bildende Kunſt, während der ſiebzig Ellen hohe rhodiſche Sonnengott, oder gar der hundertzwanzig Fuſs hohe, auf Leinwand gemalte Nero dem Ungeheuerlichen, alſo einer Ausartung des Koloſſalen, angehören.

Auch bei den Griechen iſt alle Idealbildung ihrer Götter von Koloſſalfiguren in Bronze, Elfenbein und Metall ausgegangen. Die Poeſie ging hier voran. Koloſſal ſchilderte die Sage die Heroen der Vorzeit; die Knieſcheibe des Ajax, ſagt Pauſanias, war an Gröſse gleich der Wurfſcheibe, deren ſich die Kämpfer in den Wettſpielen bedienen. Homer's Dichtung gab auch hier den geiſtigen und zugleich ſinnlichſten Maaſsſtab. Zwar erſcheint bei ihm nicht ſelten die leibliche Geſtalt ſeiner Götter nach Maaſsen und Verhältniſſen nur wenig oder auch gar nicht von der menſchlichen des heroiſchen Zeitalters verſchieden. Auf dem Schilde des Achilleus überragen freilich Ares und Athene an Schönheit und Gröſse ihre menſchlichen Umgebungen, aber doch nicht ſo weit, daſs ſie auſser allem Verhältniſs zu denſelben ſtünden. Und wenn Götter in unverwandelter Geſtalt mit den Menſchen verkehren, wie z. B. Athene mit Diomed oder mit Telemach, Apollo mit Hektor, Iris mit Achilleus, Eidothea mit Menelaos *), ſo erſcheint der Menſch dem Gotte gegenüber durchaus nicht als Zwerg. Fährt doch Athene mit Diomedes auf einem und demſelben Wagen, und neben ihrem Gewichte, unter welchem die Achſe kracht:

»Sie dann trat in den Seſſel, zum göttlichen Held Diomedes,
Heiſs vor Begierde des Kampfs: laut ſtöhnte die buchene Achſe
Laſtvoll, tragend der Göttin Gewalt und den ſtärkſten der Männer!«

iſt auch die Gröſse des Helden noch nennenswerth.

*) Vgl. Ilias V, 124. X, 507. Odyſſ. XV, 9. Ilias XV, 243. XX, 375. XVIII, 166. Odyſſ. IV, 367.

Aber neben dieſen ſchon helleniſch geläuterten Vorſtellungen von einer gegen die menſchliche nicht unverhältniſsmäſsigen Leiblichkeit hat ſich in einzelnen Stellen bei demſelben Dichter noch jene andere erhalten, welche die Göttergeſtalt zu koloſſaler Gröſse erweitert. Von Athene's Stimme zwar, wenn ſie den gegen die Troer gerichteten Schreckruf des Achilleus verſtärkt (Ilias XVIII, 217), wird nichts Ungeheures ausgeſagt, aber Ares und Poſeidon ſchreien wie Zehntauſende. Von Athene zu Boden geworfen, bedeckt der Kriegsgott ſieben Ackermaaſse. Unter den Tritten Poſeidon's und der ſchreitenden Here erbeben Wälder und Höhen, und als Here dem Hypnos die Huldgöttin Paſithea zuſchwört, heiſst ſie der Gott zur Verſtärkung des Eidſchwures das Meer mit der einen, die Erde mit der anderen Hand berühren. In dieſen Vorſtellungen erkennt man leicht die Reſte orientaliſcher Anſchauungsweiſe, welchen die Phantaſie des Dichters, unbekümmert um den ſpröden Gegenſatz beider, neben der helleniſchen unvermittelt Raum gewährt. Verfährt er doch ebenſo in Bezug auf die anderweitigen Vorſtellungen von den Göttern, bei denen der gleiche Widerſpruch zu Tage tritt. Homer's Götter ſind unſterblich, aber ſie bedürfen, wie die Menſchen, des Schlafes und der Nahrung; ſie ſind gebunden an Raum und Zeit, bedürfen leiblicher Gegenwart und Nähe, um zu handeln und wirken doch wieder ein andermal mit geiſtiger Gewalt aus ungeheurer Ferne; ſie ſind theoretiſch allwiſſend, denn

— »Alles ja wiſſen die Götter«

ſingt Homer, aber in der Praxis erſcheint ihr Wiſſen gar oft rein menſchlich beſchränkt, ſelbſt bei Dingen, die ſie aufs Unmittelbarſte und Schmerzlichſte berühren. Sie ſind ebenſo der Theorie nach allweiſe und allmächtig; aber in der Praxis ſehen wir ſelbſt den Zeus lange und viel über eine zu treffende Auskunft oder Entſcheidung hin und her überlegen

und das Können der Götter erſcheint oft nicht minder wie das der Menſchen an Schranken gebunden, wenngleich dieſe Schranken unendlich weiter ſind, wie die des Menſchen, von dem den helleniſchen Gott überhaupt nur quantitative, nicht qualitative Unterſchiede trennen.

Wie in der Poeſie, ſo iſt auch in der Sculptur der Hellenen das Koloſſale ein aus dem Oriente überkommenes Element, während es zugleich auch bei den Griechen in gewiſſen allgemein menſchlichen Eigenheiten und Bedingungen begründet lag. Aber die Griechen haben vom Oriente das Koloſſale in der Plaſtik nicht bloſs überkommen, ſondern ſie haben es auch zu ſeiner Vollendung gebracht, indem ſie es auf beſtimmte Gegenſtände, auf ein gewiſſes Maaſs und durch gewiſſe Verhältniſſe beſchränkten.

Ueberblicken wir die Geſchichte der Plaſtik im helleniſchen Alterthume, ſo begegnen uns freilich Koloſſalſtatuen der Götter in allen Perioden, aus denen über die Werke der Sculptur Nachricht auf uns gekommen iſt. Da begegnen wir zuerſt jenem von König Periander um die Mitte des ſiebenten vorchriſtlichen Jahrhundertes nach Olympia geweihten Koloſſalbilde des Zeus aus getriebenem Goldblech, an dem die Künſtler zehn Jahre gearbeitet und deſſen Koſtbarkeit zugleich das politiſche Motiv hatte, den Reichthum der dafür in Contribution geſetzten Unterthanen des Tyrannen zu vermindern. Aus der Periode des hohen Stiles kennen wir den vierzig Fuſs hohen Olympiſchen Zeus, die ſiebenunddreiſsig Fuſs hohe Pallas Athene, beide aus Elfenbein und Gold, als rieſige Tempelkoloſſe Phidiaſſiſcher Kunſt neben dem noch gigantiſcheren Erzſtandbilde ſeiner Athene Promachos, der ſchützenden Vorkämpferin ihrer Lieblingsſtadt, auf der altheiligen Stadtburg von Athen. Wir kennen Polyklet's Koloſſalſtatue des Tempelbildes der Argiviſchen Here, die Koloſſalgruppe des Zeus, der Athene und des Herakles von Myron und den Lyſippiſchen Zeus zu Tarent, der den Olympiſchen an Höhe noch übertraf. Wir haben

geſehen, wie durch Alexander's gigantiſche Unternehmungen, durch ſeine fabelhaften Siege über das gröſste der orientaliſchen Machtreiche das orientaliſche Element neuen Einfluſs auf das Abendland erhielt und wie dieſer Einfluſs ſich auch in der bildenden Kunſt, nicht zum Vortheile derſelben, durch eine verſtärkte Vorliebe für das Koloſſale und eine Steigerung deſſelben zum Ungeheuerlichen, in dem Sonnenkoloſſe des Chares und anderen ähnlichen, ja noch ausſchweifenderen Entwürfen geltend machte. Der olympiſche Zeus, den Antiochos IV. zu Daphne aufſtellen liefs, ſollte an Pracht und Koloſſalität die Schöpfung des Phidias wo möglich noch übertreffen. Die gleichſam neu entdeckten Wunder des Morgenlandes verführten zum Wetteifer mit ihrer Pracht und Koloſſalität und die Kunſt ward angereizt, in den gröſsten wie in den kleinſten Maafsſtäben das Aeuſserſte zu verſuchen.

Indeſſen ergeben ſich ſchon aus dieſer Ueberſicht gewiſſe für die helleniſche Aeſthetik des Koloſſalen nicht unwichtige Reſultate.

Das erſte und wichtigſte betrifft die Geſtalten ſelbſt, welche die griechiſche Plaſtik vorzugsweiſe koloſſal darzuſtellen liebte. Es ſind nämlich ſämmtlich nur Götter und Halbgötter, welche als eigentliche Koloſſalbilder der gröſsten Art in der griechiſchen Plaſtik erſcheinen. Das menſchliche Koloſſalportrait, dieſe Erfindung römiſcher Ungeheuerlichkeit, blieb den Griechen fremd. Von den Halbgöttern iſt uns in dem Farneſiſchen Hercules und in den römiſchen Koloſſalſtatuen der reiſigen Dioskuren von Monte Cavallo, von den Göttern nur in den Koloſſalhäuptern des Otricolaniſchen Jupiter und der Juno Ludoviſi ein Nachklang erhalten. Aber auch unter den Göttern ſind es nur wenige, wie der Olympiſche Zeus, der Vater der Götter und Menſchen, Athene, die Schirmerin der geliebten Hauptſtadt von Hellas, und Here, die Schutzgöttin des uralten Argos, welche von der Blüthezeit der griechiſchen Plaſtik vorzugsweiſe in koloſſal-

ſter Bildung dargeſtellt ſind. Die meiſten übrigen Götterſtatuen ſcheinen nur ſo viel über das gewöhnliche Maafs der menſchlichen Leibesgeſtalt erhöht worden zu ſein, als nöthig war, ihren Formen jenen idealen Charaktertypus zu verleihen, den ein Apoll von Belvedere und eine Venus von Milo ſo herrlich aufzeigen.

Die älteſten griechiſchen Cultbilder waren koloſſal, weil die Kunſt, welche die Leibesformen noch nicht durch tiefeindringendes Naturſtudium zu veredeln gelernt hatte, in der Koloſſalität der Maaſse den Ausdruck göttlicher Majeſtät und Erhabenheit ſuchen muſste. Zudem waren dieſe älteſten Cultbilder meiſt rohe Säulen, mit Kopf, Armen und Händen verſehen, wie jener dreifsig Ellen hohe Apollo in der Lakonerſtadt Amyklä, den Pauſanias noch ſah. Der Name Koloſs von »kolo« (*κόλω — tundo*) iſt daher der älteſte für jedes gehämmerte Metallbild und erſt ſpäter entſtand der Name Andriantes, d. h. »Menſchenformen«, für die mehr dem menſchlichen Maaſse genäherten Bildſäulen der Götter und Heroen, wie für die Statuen von Menſchen. Später, als die Kunſt die göttlichen Formen bereits ausgebildet hatte, wollte ſie, und durfte ſie auch wohl aus religiöſen Gründen die Wirkung des Koloſſalen im Cultbilde nicht entbehren, ſo wenig als den Eindruck, den der Reichthum des Materiales hervorzubringen geeignet war. So entſtanden Phidias', Polyklet's und anderer groſsen Meiſter Koloſſalſchöpfungen. Auch konnten die höchſten Idealformen der Götter erſten Ranges und ihre durchgehende Familienähnlichkeit jenen groſsen Meiſtern nur dadurch gelingen, daſs ihnen die Aufgabe, ſie koloſſal darzuſtellen, durch die religiöſen Verhältniſſe ſelbſt geſtellt war. Auf Koloſſalfiguren waren ja die gröſseren griechiſchen Tempel in ihrer Anlage ſelbſt berechnet; eine Beziehung, ähnlich der des Menſchen zu ſeiner Wohnung, war die nächſte Folge davon. Hier galt der Grundſatz, daſs das in der Tempelcella, dem eigentlichen »Naos«, d. h. in dem Wohnhauſe des Gottes, aufzuſtellende

Bild durch ſeine Koloſſalität im richtigen Verhältniſſe ſtehen müſſe mit dem Cellaraume ſelbſt, der allein zur Aufnahme des Gottesbildes beſtimmt war und zu deſſen Höhe und Weite ein Bild von natürlicher Menſchengröſse auſser allem Verhältniſſe geſtanden haben würde. Es iſt dies ja auch dieſelbe Rückſicht, welche in der chriſtlichen Kunſt für die leiſe vertiefte Hinterwand der den Abſchluſs des Baſilikentempels bildenden Tribüne die koloſſalen Moſaikbilder des thronenden Chriſtus nothwendig machte *). Hier wie dort bedingten die gröſseren Maaſsverhältniſſe der Architektur die Koloſſalität des Cultbildes, das ſie aufzunehmen und einzurahmen beſtimmt waren.

Die eigentlichen Koloſſalſtatuen unter den Cultbildern waren nicht von Marmor, ſondern von Bronze, von Elfenbein und Gold oder von zuſammengeſetzter Metallarbeit. In der Technik dieſer Koloſſalwerke hielten die alten Künſtler vor Allem den Grundſatz feſt, daſs der Koloſs auch in ſeinen Umgebungen als Koloſs erſcheinen müſſe. Während ſie daher einerſeits Vieles ins Unbeſtimmtere arbeiteten, wuſsten ſie andererſeits die Koloſſalität der Statue durch den Contraſt abſichtlich klein gehaltener Beiwerke noch mehr hervorzuheben, wovon wir an den Koloſſen von Monte Cavallo noch ein ſprechendes Beiſpiel haben **). Ebenſo nahmen ſie, wie Phidias bei dem Olympiſchen Zeus, die ſorgſamſte Rückſicht auf die umgebenden Räume. Hochgerühmt wird von den Alten die Weisheit, mit welcher Phidias ſeine Koloſſalwerke dem beſtimmten Zwecke und dem Orte der Aufſtellung anzupaſſen wuſste, und für ſeine genaue Kenntniſs der hierher gehörigen optiſchen und perſpectiviſchen Geſetze giebt eine bereits früher erwähnte Erzählung ***) Zeugniſs. Der groſse Meiſter, dem es kein Geheimniſs war, warum die Eckſäulen des Parthenontempels

*) Vgl. Ein Jahr in Italien I, S. 655.
**) Torſo I, S. 274.
***) Torſo I, S. 305. 306.

ſtärker als die mittleren ſein muſsten, der wuſste, daſs eine im Freien aufgeſtellte Statue, um nicht mager zu erſcheinen, eine gröſsere Fülle als eine gleiche für einen geſchloſſenen Raum erfordere und daſs ein Standbild auf hoher Baſis, auch wenn es geradeaus blickend erſcheinen ſoll, des tief ſtehenden Beſchauers wegen den Kopf etwas niederbeugen müſſe: er wuſste auch, daſs bei koloſſalen Figuren das Gröſsenverhältniſs der oberen Theile wachſen muſs, um mit den dem Auge des Beſchauers näheren Theilen in Harmonie zu bleiben und daſs der wahre Eindruck des Koloſſalen viel mehr durch Erzeugung äſthetiſcher Gröſse, als durch bloſse Rieſenhaftigkeit der Formen erreicht werde. Darum gelang es ihm auch, daſs die Gewalt des Eindruckes, den ſein Olympiſcher Zeus auf den Beſchauer hervorbrachte, die wirklichen Maaſse des Bildes weit übertraf*). Erſt als die Kunſt ſtatt durch ſolche äſthetiſche Gröſse mit der bloſsen Gigantik der Form und Geſtaltbildung zu wirken ſuchte, verfiel ſie der Maaſsloſigkeit, wie ſie ſich in dem rhodiſchen Koloſſe und in dem Plane des Soſikrates, ſowie in dem Koloſſalbilde Nero's und anderen Ungeheuerlichkeiten des römiſchen Imperatorenthumes offenbarte.

Die griechiſche Plaſtik wollte alſo mit ihren Koloſſalbildern der Götter ein geiſtig Ueberragendes auch ſinnlich als ſolches zur Erſcheinung bringen. Ein Olympiſcher Zeus, eine Argiviſche Here leiſteten dies, indem ſie ſolche das Menſchenthum überragende, geiſtige Mächte auch ſinnlich ſo darſtellten, daſs der gläubig nahende Beſchauer ſeine Anſicht von dem Gegenſtande in Einklang fühlte mit deſſen ſinnlicher Erſcheinung. Darum blieb die koloſſale Darſtellung bei den Griechen beſchränkt auf ihre Götter und Halbgötter. Nur dieſen, und unter ihnen wieder den ihrem Weſen nach ſinnlich mächtigſten, geſtanden ſie die Auszeichnung zu, auch körperlich ſichtbar durch die Kunſt in

*) Torſo I, S. 190.

derſelben Erhabenheit der Geſtaltung zu erſcheinen, wie Homer und die Dichter — die Schöpfer dieſer Götter — ſie mit dem geiſtigen Materiale des Wortes dargeſtellt hatten. Wo die ſinnliche Machtgewalt in der Vorſtellung mehr zurück und die geiſtige überwiegend als ſolche hervortrat, da ging die zur Vollendung gelangte Kunſt nur ſelten und nur durch architektoniſche oder ſonſtige räumliche Verhältniſſe genöthigt über eine mäſsige Erhöhung der realen Menſchengeſtalt hinaus und die vollendetſten unter den uns erhaltenen Werken ſind im Verhältniſſe zu jenen Cultkoloſſen nicht mehr koloſſal zu nennen. Ein Götterideal, das der Liebesgöttin, iſt ſogar niemals koloſſal gebildet worden*) und weder Skopas noch Praxiteles und Lyſippus unternahmen es bei ihren berühmten Bildern der meerentſtiegenen Göttin, die Allmacht der in ihr verkörperten, Alles bezwingenden Liebe durch daſſelbe Mittel der Koloſſalität zu verſinnlichen, deſſen ein Phidias bei ſeinem Olympiſchen Zeus nicht entbehren konnte.

Noch viel weniger hat die Blüthezeit der griechiſchen Kunſt ſich dahin verirrt, wirkliche Menſchen, Helden und Heerführer, Olympiſche Sieger, Dichter, Redner, Staatsmänner in ihren Ehrenſtatuen gleich den Göttern koloſſal geſtaltet darzuſtellen. Vor einer ſolchen Verirrung bewahrte den Hellenen ſein richtiges Gefühl, das Gefühl freier Menſchenwürde und demokratiſcher Gleichheit, dem es ein Frevel erſchien, auf irgend einen Staubgeborenen jenen Ausdruck religiöſer Verehrung und Anbetung zu übertragen, der nur den unſterblichen Göttern allein gebührte. Selbſt die Statuen des welterobernden Macedoniers und ſeiner Heeresfürſten von der Hand Lyſipp's und ſeiner Schüler waren keine Koloſſe, wenn ſie auch das Maafs menſchlicher Leibesbildung aus künſtleriſchen Gründen in etwas überſtiegen. Die wirkliche Koloſſalität menſchlicher Dar-

*) Torſo I, S. 383.

ſtellung trat erſt in dem imperatoriſchen Rom, hier aber auch im ungeheuerſten Maaſse, hervor.

Auch auf italiſchem Boden wie in Hellas erſcheint die Koloſſaldarſtellung der plaſtiſchen Kunſt zunächſt im Dienſte der Religion und des Strebens: die geiſtige Erhabenheit und Macht der waltenden Götter auch ſinnlich auszudrücken. Der funfzig Fuſs hohe Apoll, ein Werk etruriſcher Kunſt, der noch zu Plinius' Zeit in Rom ſtand, war eines der älteſten Koloſſalwerke italiſcher Plaſtik, von dem wir wiſſen. Eine dreiſsig Fuſs hohe Statue deſſelben Gottes brachte M. Lucullus aus der kretiſchen Stadt Apollonia nach Rom und von dem rieſigen Erzbilde des Capitoliniſchen Donnerers, das der Beſieger der Samniten aus der Kriegsbeute auf die Stadtburg weihte, haben wir früher geſprochen*). Götterkoloſſe aus eroberten Städten und Ländern als Trophäen zu entführen reizte die römiſche Sinnesart am meiſten und wo Menſchenwitz und Menſchenkräfte ausreichten, wurden beide dazu angewendet, die weltbeherrſchende Stadt mit den koloſſalſten Bildwerken der alten griechiſchen Kunſt zu ſchmücken. Aber hier wie bei den eigenen Werken, welche die wiederauflebende Kunſt im republicaniſchen Rom hervorrief, verblieb die Koloſſalgeſtalt im Dienſte des Religiöſen und ſchon Visconti hat bemerkt, daſs die Groſsartigkeit der römiſchen Tempelbauten auch das höchſte Maaſs der Koloſſalität für die Cultſtatuen in Anſpruch nahm. Dagegen blieb für die Bildniſſe und Ehrenſtatuen von Menſchen das griechiſche Kunſtgeſetz auch bei den Römern der republicaniſchen Zeit in Kraft. Ueberlebensgroſse Darſtellung, wie wir ſie an dem neun Fuſs hohen Spada-Pompejus ſehen, mochte ſich der Künſtler aus architektoniſchen Gründen in Berückſichtigung der Umgebung ſeines Werkes geſtatten; orientaliſche Koloſſalität aber ward ihm erſt geboten zur Zeit des kaiſerlichen Roms, wo die alternde abendländiſche Menſchheit in Sitten

*) Torſo II, S. 173.

und Lebensformen wie in Religion und Kunſt zurückkehrte zu ihren orientaliſchen Anfängen und die Weltbeherrſcher auf dem Cäſarenthrone gleich jenen altaſſyriſchen, perſiſchen und ägyptiſchen Königen in den Augen einer Welt von Knechten wieder zu Göttern wurden. Zwar die Koloſſalſtatuen des Auguſtus erſcheinen noch in den früheren Schranken des bloſs um einige Fuſs Ueberlebensgroſsen. Solche Koloſſalität war überhaupt ein göttliches Vorrecht der Kaiſer und ihrer Häuſer und Visconti bemerkt einmal ausdrücklich *), daſs alle unſere erhaltenen Koloſſalköpfe und Büſten nur Göttern, Kaiſern oder Mitgliedern ihrer Familie angehören. Aber ſchon unter Auguſtus' nächſten Nachfolgern ſteigert ſich die Koloſſalität der Kaiſerbilder ins Wüſte, Ungeheure. Die beiden rieſenhaften Füſse von Marmor, Reſte einer Kaiſerſtatue, vielleicht Domitian's, welche man heute noch auf dem Capitolhofe des Conſervatorenpalaſtes zu Rom ſehen kann **), gehörten ihrer Gröſse nach zu einem Standbilde, das ſelbſt die 17 Fuſs hohen Koloſſe von Monte Cavallo noch weit übertraf. Tiber's Koloſſalſtatue mit den ſie umſtehenden Bildern der von ihm nach einem Erdbeben wieder aufgebauten Städte, war gleichfalls von rieſigen Dimenſionen und das Reiterſtandbild Domitian's, das der Hofpoet Statius beſang, maaſs, wie der grundgelehrte Barth wiſſen will, hundertſieben Fuſs. Aber dies und vieles andere ähnliche von menſchlicher Koloſſaldarſtellung bleibt doch weit zurück gegen die berühmte Neroſtatue von Zenodorus, welche ſpäter dem Koloſſeum den Namen gab. Der Künſtler lebte noch zur Zeit des älteren Plinius, der ſelbſt ſeine Werkſtatt oftmals beſuchte und uns die einzigen Nachrichten über ihn und ſeine Werke erhalten hat. Seinen Ruf hatte er durch eine bronzene Koloſſalſtatue des Mercur begründet, die er für das reiche und mächtige

*) *Mus. Pio Clem.* VI, p. 176.

**) Ein Jahr in Italien III, S. 95.

Volk der galliſchen Arverner (deren Hauptſtadt das heutige Clermont in der Auvergne) geſchaffen. Zehn Jahre hatte er daran gearbeitet, als ihn Nero's Befehl nach Rom berief. Des Kaiſers Koloſſalportraitſtatue ſollte alle Koloſſe der Welt, auch den rhodiſchen nicht ausgenommen, an Gröſse übertreffen, der Bronzeguſs an Schönheit und Koſtbarkeit des Metalles mit den Meiſterwerken altgriechiſcher Gieſskunſt wetteifern. Der erſte Theil des kaiſerlichen Befehles ward erfüllt. In der ſchwindelnden Höhe von hundertundzehn Fuſs thürmte ſich vor der »goldenen« Kaiſerburg der »Koloſs«, wie er ſpäter ſchlechtweg genannt wurde*), der die treuen Portraitzüge des Welttyrannen trug, in die Lüfte empor. Auch die Ausführung war des Meiſters würdig, der, wie Plinius berichtet, in der Kunſt der Modellirung und des Ciſelirens keinem der gröſsten alten Meiſter nachſtand. Nur die Metallmiſchung entbehrte der Schönheit des Farbenzaubers, welchen die alte Kunſt der Meiſter von Aegina, Athen und Korinth ihrem Erzgemiſche zu verleihen gewuſst hatte; und obſchon Nero mit vollen Händen die Fülle der edlen Metalle hergab, ſo zeigte ſich doch, wie der römiſche Zeitgenoſſe meldet, daſs die alte Kunſt der Erzmiſchung und die Kenntniſs der dabei angewandten Verhältniſſe verloren gegangen war. Nach dem Untergange Nero's ward der Koloſs ſeines Hauptes beraubt und der Kopf des Helios, dem man die Statue fortan weihte, an ſeine Stelle geſetzt. Vespaſian beſchenkte den Reſtaurator reichlich**). Die Strahlenkrone des Kopfes war gegen 20 Fuſs hoch. Kaiſer Hadrian lieſs das Werk durch Anwendung der Zugkraft von dreiſsig Elephanten von ſeinem Standorte nach dem Koloſſeum verſetzen, an deſſen Nordſeite das aufgemauerte Baſament noch heute vorhanden iſt. Kaiſer Commodus ſetzte ſeinen eigenen Kopf an die Stelle des Sonnenhauptes, das je-

*) Sueton Vespaſian 18.

**) Sueton a. a. O.

doch nach des Kaiſers Ermordung wieder ſeinen alten Platz erhielt.

Noch ausſchweifender als dieſes, wie es ſcheint, letzte plaſtiſche Koloſſalwerk ſeiner Art — denn das wahnſinnige Unternehmen des Kaiſers Gallienus, ſein Standbild doppelt ſo hoch als den weiland rhodiſchen Koloſs emporzuthürmen*), unterbrach und vereitelte der Tod — war der Gedanke deſſelben Nero, auch die Malerei für gleiche Koloſſaldarſtellung zu miſsbrauchen. Er befahl, ſein Bildniſs in der gigantiſchen Gröſse von hundertundzwanzig Fuſs auf Leinwand zu malen. Es geſchah; aber ein Blitzſtrahl vernichtete das in dem Prunkgarten einer Villa aufgebaute Gerüſt ſammt dem Bilde, zu deſſen barbariſcher Ungeheuerlichkeit ſich eben nur der Wahnwitz eines Nero verirren konnte. Denn das Koloſſale iſt in der Malerei noch um Vieles enger beſchränkt, als in der Sculptur. Figuren, welche die Lebensgröſse bedeutend überſtiegen, malte man im Alterthume nur als Wandgemälde, auf Teppichen und in der Skenographie, d. h. in der Theatermalerei, alſo nur da, wo die Geſtalten beſtimmt waren, aus weiter Ferne geſehen zu werden und wo dieſe Ferne ſelbſt wieder verkleinernd einwirkte. Auch die neuere Kunſt hat ſich in dieſer Beziehung nur auf Köpfe und auf Deckengemälde in hohen Kuppeln beſchränkt, wovon Michel Angelo's Propheten und Evangeliſten in der Peterskirche und in der Kuppel von S. Maria delle Fiori zu Florenz, nebſt Correggio's Himmelfahrt der Jungfrau in der Domkuppel von Parma Beispiele liefern können.

Die neuere Kunſt hat in Michel Angelo und Wilhelm della Porta Vertreter des Koloſſalen in der Plaſtik geſehen, doch hat im Allgemeinen unſere Bildkunſt wie unsere Zeit weder Sinn noch Raum für die Koloſſalität griechiſcher Cultbilder. Das gröſste Koloſſalwerk der modernen Welt, Schwanthaler's vierundfunfzig Fuſs hohe metallene Bavaria in München, iſt in ihrer Rieſen-

*) Trebellius Pollio ſpricht davon im Leben Gallien's.

geſtalt eine Verirrung des Geſchmackes, wie kaum ein ähnliches Werk der römiſchen Imperatorenzeit. Ich rede hier nicht von dem Maaſse an ſich, das, wenn die Idee einmal ausgeführt werden muſste, durch die Aufſtellung des Koloſſes auf einer ungeheuren Weitung bedingt wurde. Die äſthetiſche Verirrung liegt vor Allem in der Idee ſelbſt. Die Koloſſalität der antiken Tempelbilder hatte ihre Berechtigung in dem religiöſen Bewuſstſein des Volkes. Dieſe Götter lebten geſtaltet in ſeinem Bewuſstſein, — ſie waren für daſſelbe perſönliche Weſen, Individuen mit bekannten Eigenſchaften, Thaten und Schickſalen. Der Künſtler, der einen Olympiſchen Zeus, eine Argiviſche Here, einen von Berg zu Bergesſpitze ſchreitenden Apollo, oder den Erderſchütterer Poſeidon ſchuf, geſtaltete nichts dem Volksbewuſstſein Fremdes, Neues, keine Abſtractionen und leeren Begriffe. Die Kühnheit ſeines Genius rief nur ins ſichtbare Daſein, was in dem Herzen, in der Phantaſie, im religiöſen Bewuſstſein ſeines ganzen Volkes von uraltersher lebendig war, was ein Homer geſungen, ein Aeſchylus und Sophokles ihm auf der tragiſchen Bühne gezeigt hatten. Der Künſtler dagegen, der auf Befehl ſeines Herren die »Bavaria« emporthürmte, erfand und verkörperte eine Abſtraction, die bloſse Perſonification eines politiſchen Begriffes, dem Volke fremd ſogar in dem von der fremden Römerſprache erborgten Namen, das Bildniſs eines Schemen, gegen den gehalten ſelbſt die plaſtiſchen Darſtellungen der Alten von Städten, Strömen und Flüſſen unendlich mehr individuellen Gehalt beſitzen. Der Athener freilich, der in ſich den geiſtigen Herren der Culturwelt, in ſeinem Volke das Hauptvolk jenes Hellaslandes ſehen durfte, auſser welchem es nur noch »Barbaren« in der Welt gab, — dieſer Athener mochte mit Fug verlangen, ſein Vaterland in dem Koloſſalbilde der ſchützenden Gottheit ſeiner Stadt und ſeines Staates verkörpert zu ſchauen, dieſes Staates, der, von der gnädigen Pallas geſchirmt, die zahlloſen Heere der perſiſchen

Groſskönige zu Land und Meere beſiegt, Europa von der Knechtſchaft des Orientes errettet und dann ſich ſelbſt mit ſeinen Tempeln und Kunſtwerken, ſeinen Kunſtfeſten und Kunſtwettſtreiten, ſeinen Gymnaſien und Paläſtren, mit ſeiner vollendeten Bildung zu edelſter Menſchlichkeit, ſeinen Denkern und Dichtern, Rednern und Staatsmännern erhoben hatte zum »hellſtrahlenden Augenlichte« des ganzen Hellenenvolkes. Aber ein »Bayern«, das ſich ſelbſt als Koloſs anſchaut in der Rieſengeſtalt einer bayeriſchen Pallas, — iſt ſchon an und für ſich eine Lächerlichkeit, die eines Griechen Hirn nicht faſſen würde. Mit ihr verglichen, ſind ſelbſt die babyloniſchen, perſiſchen und ägyptiſchen Königskoloſſe oder die Rieſenſtatuen römiſcher Imperatoren unendlich berechtigter; denn ſie haben wenigſtens zu ihrer Vorausſetzung koloſſale Realitäten und gerade die ſind es, welche jener koloſſalen Bavaria fehlen.

Das Gröſsenverhältniſs eines Werkes der plaſtiſchen Kunſt wird der Natur der Sache nach zunächſt bedingt durch ſeine Beziehung zu dem umgebenden Raume, ſei dieſer nun ein natürlicher, oder eine geöffnete Architektur, oder das geſchloſſene Innere eines Tempels. Immer wird der Regel nach das Sculpturwerk, die Statue, die Gruppe für eine beſtimmte Umgebung entworfen und berechnet ſein müſſen. Daraus folgt von ſelbſt eine gewiſſe Relativität des Koloſſalbegriffes. Die beiden Apoſtelſtatuen an der Aufgangstreppe der Peterskirche zu Rom verſchwinden dem Blicke gegenüber der ungeheuren Weitung des Platzes und der koloſſalen Architektur des Rieſendomes*) und die beiden marmornen Kinderengel an den Seitenpfeilern am Eingange muſste der Künſtler koloſſal (6 Fuſs hoch) bilden, um ſie in dem ungeheuren Raume auch nur als Kindergeſtalten erſcheinen zu laſſen. Aber auch abgeſehen von dieſer äuſseren Beziehung, liegt es in der monumentalen Natur

*) Ein Jahr in Italien I, S. 187.

der Plaſtik, daſs ſie alle von ihr gebildeten Formen ſtreckt und erhöht; und gleich dem aus dem Bade ſteigenden Odyſſeus, den Pallas Athene höher an Geſtalt und völliger ſchuf, geht der Menſch aus dem ſchöpferiſchen Geiſte der plaſtiſchen Kunſt in erhöhter Herrlichkeit hervor*). Wenn auch bei den Griechen ein altes Geſetz gebot, die Statuen der Olympiſchen Sieger nicht über die natürliche Gröſse zu bilden — weil ſolche Ehre den Göttern vorbehalten ſein ſollte, — ſo führte doch die ſtiliſirende Kraft der Kunſt, die keine mangelhaft entwickelte Form duldet, ſehr bald zu einem Uebertreten ſolcher Satzung und von Lyſippus wiſſen wir es beſtimmt, daſs er für ſolche Statuen, um ihre Höhe zu verſtärken, die Köpfe im Verhältniſſe zur ganzen Geſtalt verkleinerte und zugleich durch ſchlankere Bildung ſeine Geſtalten über das gewöhnliche Maafs der Menſchengröſse hinaushob. Ein Werk der Plaſtik, hinausgeſtellt in Licht und Luft der Natur oder zum Schmucke beſtimmt für erhabene Hallen öffentlicher Gebäude, bedarf des Ausdruckes der inneren Gröſse auch durch die entſprechende äuſsere, um in ſolcher Umgebung noch groſs und monumental zu erſcheinen; und ſelbſt das Piedeſtal, die Baſis, deren die Statue nicht entbehren kann, bedingt, wie wir bald ſehen werden, das Ueberlebensgroſse der Geſtalt, welche durch ſie den Blicken der Menſchen entgegengehalten werden ſoll. Freilich giebt es auch ein Koloſſales in kleinſter Ausdehnung. Ein Hercules in natürlicher Menſchengröſse muſs aus begreiflichen Gründen weit zurückbleiben hinter der Wirkung, welche der kaum fuſshohe Hercules Epitrapezios Lyſipp's **) hervorbrachte, deſſen winzige Geſtalt in den Augen des Beſchauers zum rieſigen Halbgotte emporquoll. Denn gerade die Kleinheit ſolchen Werkes, die an ſich ſchon ein ideales Moment iſt, erleichtert jenen Proceſs, in welchem

*) Viſcher Aeſthetik III, 2, S. 387.

**) S. oben S. 22 ff.

der Beſchauer ſehr bald, ſtatt des wirklich vor ihm ſtehenden, in ſeiner Phantaſie das geiſtige Bild ſich wieder erzeugt, das der ſchaffende Künſtler in ſeiner Seele trug. Daher das Entzücken der Alten über jenes Werk, bei dem es dem Künſtler gelungen war, das Urbild, das er ſelbſt von der Rieſengeſtalt des Halbgottes beim Schaffen dieſes kleinen Bildwerkes in ſich trug, dem Beſchauer deſſelben zwingend in die Seele zu ſchieben.

Die Grenze aber für das eigentlich Koloſſale in der Plaſtik ergiebt ſich aus folgender Betrachtung. Das Koloſſale wird ungeheuerlich, ſobald ein Sculpturwerk dergeſtalt ſich an Gröſse einem Architekturwerke nähert, daſs der Beſchauer keinen Standpunkt mehr findet, die Formen deſſelben zu erfaſſen, weil er ſie in der Nähe nicht als Ganzes anſchaut und in der Ferne ihm das Einzelne zerflieſst. Solche Ungeheuerlichkeiten waren aber die Koloſſe des Chares und Zenodorus und in neuſter Zeit die Schwanthaler'ſche Bavaria.

Einfachheit und Einheit gehören vor Allem zum Koloſſalen, um ſeine Wirkung zu ſichern. »Jeder Gegenſtand,« ſagt Winckelmann, »welchen der Beſchauer mit einem einzigen Blicke überſehen und auf einem einzigen Punkte vereinigt meſſen kann, ſtellt ſich uns in ſeiner völligen Gröſse und Ausdehnung dar. Im Gegentheile, je getheilter ein Gegenſtand iſt, je mehr wir daher mit unſerer Betrachtung umherſchweifen müſſen, deſto kleiner wird er uns erſcheinen. Ein kleines Haus in einfachem Geſchmacke aufgeführt, kann groſs und prächtig erſcheinen, während ein mit Zierrath überladener Palaſt klein wird.«

Dieſer Ausſpruch des groſsen Mannes mag uns den Uebergang bahnen zu der Betrachtung eines der herrlichſten Koloſſalwerke monumentaler Plaſtik, welche die Kunſt ſeit ihrer Wiederbelebung in Europa hervorgebracht hat und an welches ſich die noch übrigen Fragen nach den Bedingungen, dem Weſen und der Anwendung

des Koloſſalen in der Plaſtik am füglichſten anknüpfen laſſen.

Das Friedrichsdenkmal in Berlin, die koloſſale Reiterſtatue des preufsiſchen Heldenkönigs von Rauch iſt ein Werk, das ſich in vielem Betrachte neben die gerühmteſten ähnlichen Monumentalwerke der alten Plaſtik ſtellen darf. Wir haben es hier indeſſen vorzugsweiſe in ſeiner Eigenſchaft als Koloſſalſtatue zu betrachten. Ganz unzweifelhaft hat auch in der modernen Plaſtik das Koloſſale ſeine vollkommene Berechtigung. Zwar hat ſie keinen Olymp von Göttern und Götterſöhnen mehr in Erz und Marmor zu bilden; denn was von der Art vorkommt, wie Thorwaldſen's Chriſtus, iſt aufser allem Verhältniſſe zu den Götterkoloſſen der antiken Welt und von der koloſſalen Pallas-Bavaria haben wir oben das Nöthige geſagt. So erſcheint alſo die moderne Koloſſalplaſtik durchaus beſchränkt auf die Darſtellung grofser welthiſtoriſcher Individuen und das in ihr gleichfalls liegende religiöſe Moment gehört dem Cultus des Genius an. Aber auch hier iſt die Koloſſalität der Darſtellung oft eine nothwendig geforderte. Alle Kunſt iſt und bleibt ſinnlicher Natur. Sie bedarf darum ſinnlicher Mittel zum ſinnfälligen Ausdrucke der geiſtigen Erhabenheit; und die räumliche Höhe iſt ein ſolches Mittel. Friedrich der Grofse und Napoleon ſind immerhin Geſtalten, deren koloſſale Darſtellung durch die monumentale Plaſtik dem Weſen des Koloſſalen entſpricht, weil ſie dem Weſen jener Männer ſelbſt gemäfs iſt. Denn es tritt uns hier ein Unterſchied entgegen, der ſowohl für die Beſtimmung als für die Anwendung des Koloſſalen von Wichtigkeit iſt. Ein ſiebzehn Fufs hohes Reiterſtandbild des grofsen Preufsenkönigs oder des welterſchütternden Soldatenkaiſers hat für unſere Empfindung nichts, was den Gedanken an Uebermäſsigkeit oder an vergötternde Schmeichelei aufkommen liefse. Ein Goethe, Schiller oder Shakeſpeare in gleichen Maafsverhältniſſen von der Plaſtik dargeſtellt, würden dagegen als Un-

geheuerlichkeiten erſcheinen. Was iſt davon der Grund? Sind und waren dieſe Männer minder groſs als jene, oder ſind die Geiſtesheroen nicht vielmehr ungleich bedeutender für die Menſchheit als jene Kriegshelden? Mögen alle Schlachten des ſiebenjährigen Krieges die Thaten von Denkern wie Kant und Leſſing, alle Siege Napoleon's die Geiſtesfeldzüge eines Hegel aufwiegen? Warum alſo erlaubt dennoch die hiſtoriſche Geſtalt eines groſsen Herrſchers und Kriegers in der plaſtiſchen Kunſt ein Maafs, welches der Darſtellung der Helden und Herrſcher im Reiche des Geiſtes verſagt iſt? Darum, weil jene praktiſchen Naturen ſich mit ihren Thaten und den Mitteln und Werkzeugen derſelben an ſich ſelbſt ſchon vorzugsweiſe im Gebiete des quantitativ Erhabenen und Maſſenhaften bewegen, weil man bei einem Friedrich und Napoleon an die Hunderttauſende denkt, die ſie in den Kampf geführt, an die Millionen, deren äuſseres Schickſal ſie entſchieden, weil Heereszüge, wie die Napoleoniſchen nach Aegypten und Ruſsland für die Phantaſie des betrachtenden Menſchen ſelbſt von quantitativer Erhabenheit ſind und deshalb die koloſſale Darſtellung des Helden für die Phantaſie des Beſchauers rechtfertigen.

Darum aber hat auch die antike Kunſt in ihrer Blüthezeit ſich vor nichts ſo ſehr gehütet, als vor dem Fehler — denn ein Fehler iſt es — das Koloſſale da, wo es als ſolches wirken ſollte, dadurch in ſeiner Wirkung zu beeinträchtigen oder gar wider aufzuheben, daſs ſie den Ausdruck der quantitativen Erhabenheit des Gottes oder Heros durch die Höhe des Piedeſtales verringert hätte. Der vierzig Fuſs hohe olympiſche Zeus des Phidias hatte eine Baſis, die nicht höher war als zwölf Fuſs, während die Höhe der Tempeldecke nur vierundſechzig Fuſs betrug, und mit ſeiner koloſſalen Athene Parthenos war es nicht anders. Dieſelbe künſtleriſche Weisheit der Abſicht bekundete ſich, ſo viel wir wiſſen, in allen, auch in den freiſtehenden Koloſſalſtatuen der Alten. Erſt die römiſche Imperatorenzeit erfand jenen

Unſinn, der die koloſſalen Standbilder der Kaiſer auf thurmhohe Säulen ſtellte und damit eine Koloſſalität durch die andere wieder aufhob. Römiſcher Ungeſchmack und Vorliebe für das Ungeheuerliche, verbunden mit der Schmeichelei eines verknechteten Volkes, das ſeinen Deſpoten über die Grenzen der Menſchlichkeit zu göttlicher Verehrung erhob — haben jene heidniſchen Säulenheiligen hervorgebracht*) und die gleiche Abgötterei der Gewalt bei den Franzoſen, den modernen Römern, hat mit der Erhebung ihres Götzen auf die Vendômeſäule dieſe barbariſche Sitte erneuert.

Die Statue bedarf des Piedeſtales, der künſtlichen Baſis. Der einfache, ſparſam gegliederte und verzierte Würfel, der das Werk der Plaſtik über den gemeinen Boden empor zu tragen beſtimmt iſt, bildet gleichſam »eine künſtliche Abbreviatur des allgemeinen Bodens, die ſchon darum nicht fehlen darf, weil die Gewichtigkeit und freie Schwere des Sculpturbildes ihrer als Unterlage bedarf, um ſich geltend zu machen.« Sie darf weder zu niedrig ſein, noch auch zu hoch; denn im erſten Falle hebt ſich das Bildwerk nicht genügend ab gegen die Wirklichkeit der es umwandelnden Menſchen und im zweiten wird die Geſtalt undeutlich, falſch verkürzt und zu klein erſcheinen. Die Gliederung endlich der Baſis darf dieſelbe einem ſelbſtändigen Architekturwerke nicht ſo weit nähern und der ornamentale oder der Bilderſchmuck ſich nicht in ſolcher Fülle ausbreiten, daſs dadurch die Wirkung der Statue ſelbſt, die ja immer die Hauptſache bleibt, beeinträchtigt würde. Nach den beiden letzteren Beziehungen hin iſt die Compoſition des Berliner Koloſſaldenkmales von Fehlern nicht frei zu ſprechen. Wer das rieſige Werk

*) Ein Jahr in Italien III, 69. Vgl. Plin. Nat. H. 34, 6, 12. Es iſt ein Irrthum, wenn Merivale (VII, p. 246) meint, daſs die Römer die Sitte, Statuen auf hohe Säulen zu ſtellen, von den Griechen entlehnt hätten. Merivale hat die Worte des Plinius, auf die er ſich beruft, falſch verſtanden.

nach ſeiner Vollendung ohne Piedeſtal im Atelier des Künſtlers geſehen hatte, den muſste ſpäter die Bemerkung überraſchen, daſs es auf ſeinem hohen Piedeſtal an koloſſaler Wirkung dem Werke Schlüter's, der Reiterſtatue des groſsen Kurfürſten auf der langen Brücke, nicht gleichkomme, obſchon dieſe nur etwa zwölf, jene dagegen eine volle Manneslänge mehr miſst. Der Grund liegt an den Piedeſtalverhältniſſen beider Koloſſalwerke. Während die Baſis der Schlüter'ſchen Statue nur etwas über zehn Fuſs hoch iſt, alſo in keinem Falle die Höhe des von ihr getragenen Sculpturwerkes überſteigt, kommen von der dreiundvierzig Fuſs betragenden Geſammthöhe des Rauch'ſchen Friedrichsdenkmales ſiebenundzwanzig Fuſs auf das tragende Piedeſtal. Durch ſolche Höhe und Mächtigkeit der Baſis wird aber die Wirkung des Koloſſalen der Statue ſelbſt ſehr weſentlich beeinträchtigt*) und dieſer Uebelſtand wird dadurch noch geſteigert, daſs das Piedeſtal durch ſeine überreiche architektoniſche Gliederung, ſowie durch den nicht minder reichen Bilderſchmuck der Seitenflächen faſt zur Hauptſache wird. Was den Bilderſchmuck anlangt, ſo widerſpricht er eben durch ſeinen Reichthum einem Hauptgeſetze des Koloſſalen, zu deſſen Begriffe die Ausſchlieſslichkeit gehört. Denn der Eindruck des Ueberragenden, Uebergewaltigen wird vorzüglich gewonnen durch die Einſamkeit, durch das Alleinſtehen der Geſtalt, welche unſere Blicke feſſelt, unſere Aufmerkſamkeit nur auf ſich richtet. Hier iſt jede Theilung ein Abbruch und zwar um ſo mehr, wenn, wie bei dem Friedrichsdenkmal, der hiſtoriſche Bilderſchmuck der Baſis ohne dramatiſch ſichtbare, künſtleriſch berechtigte Beziehung daſteht zu dem von ihr getragenen

*) Die imponirende Wirkung, welche die Reiterſtatue des Marc Aurel auf dem Capitolplatze zu Rom ausübt, kommt weſentlich auf Rechnung des Verhältniſſes zu ihrem Poſtamente, deſſen von mir (1867) gemeſſene Höhe nur gegen 10 Fuſs beträgt.

Standbilde. Auch in dieſer Hinſicht iſt das Schlüter'ſche Werk dem Rauch'ſchen überlegen an künſtleriſcher Weisheit. Denn die rieſigen Sklavengeſtalten am Piedeſtal des groſsen Kurfürſten vermehren eben dadurch, daſs ſie zu ihrem Beſieger hinaufſchauen, die Wirkung des Koloſſalen, das hier mit ſolchen künſtleriſchen Mitteln über ſich ſelbſt hinaus geſteigert erſcheint, während es umgekehrt an dem Rauch'ſchen Werke durch die unrichtige Anwendung derſelben gemindert wird.

Die koloſſalſte aller Reiterſtatuen in Europa iſt das von Guſtav Bläſer für Cöln gearbeitete Standbild König Friedrich Wilhelm's III., deren Höhe einundzwanzig Fuſs beträgt, während die Reiterſtatue Peter's des Groſsen nur 19 Fuſs, die Washington's von dem Bildhauer Crawfurd nur 18, und das Rauch'ſche Friedrich-Standbild nur 16 Fuſs 4 Zoll hoch ſind.

Verzeichnifs fämmtlicher in diefem Werke befprochenen Künftler.

A.

Aëtion I, 496.
Agafias, Dofitheus' Sohn I, 333. 336. 366. II, 79. 124 ff.
Agatharchus I, 496.
Ageladas I, 75. 158. 161. 315. 331. 365. II, 108.
Agefander II, 89. 91. 334.
Aglaophon I, 475. 586. II, 220. 307.
Agorakritus I, 376. 484.
Alkamenes I, 186. 245. 291. 306. 308 ff. 337. 352. 376. 483. 548.
Amphikrates I, 38. 547. II, 334.
Amphiftratus I, 553. 558.
Anaxagoras I, 154. 156. 158.
Andragoras I, 558.
Antenor I, 38. 534. 544.
Antignotus I, 558.
Antigonus II, 105 f.
Antiochus I, 185. II, 191. 196.
Anxenor I, 116.
Apelles I, 372. 381. 492. II, 6. 9. 11. 33. 36. 213. 220. 225. 320. 327.
Apollodorus II, 377 f. 384. 405.
Apollonius II, 271.
Apollonius, Archias' Sohn II, 191.
Apollonius, Artemidorus' Sohn II, 96 ff. 334.
Apollonius, Neftor's Sohn I, 88. 366. II, 24 ff. 92. 191. 197. 205.
Archios II, 191.
Arellius I, 183.
Ariftandros I, 351.
Arifteas II, 425.
Ariftides I, 375.
Ariftodemos I, 558. 581. II, 66.
Ariftodotos I, 558.
Ariftokles I, 32. 75. 116.

Ariftophon I, 475. II, 94. 329.
Ariftonous I, 158.
Arkefilaus I, 408. II, 191. 201 f. 230. 251.
Artemon II, 25.
Asklepiodorus I, 493.
Athenodorus II, 89. 91. 334.

B.

Baton II, 335.
Batrachus II, 195.
Boëdas II, 60 f.
Boëthus II, 78. 136 f.
Boïskus I, 553.
Bryaxis I, 369. II, 333. 483.
Bupalos I, 556.
Butades I, 539.
Byzes I, 483.

C.

Chäreas I, 558.
Chärephanes I, 509. II, 329.
Chares II, 46. 62. 64 f. 77. 205. 334.
Cheirisophos I, 483.
P. Cincius Salvius II, 444.
Coponius II, 115. 191. 202 f.

D.

Dädalos von Athen I, 25 ff. 91. 471. II, 58.
Dädalos von Sikyon I, 400. II, 196.
Daïppos II, 60.
Daktylen I, 35.
Decius II, 191. 202. 205 f.
Demetrius I, 342, 557. 560 f.
Demophilos II, 174. 179. 238.
Derkyllidas II, 335.
Dinomenes I, 557.
Dinokrates II, 46. 514.
Diogenes I, 85. 88. II, 273. 305.
Diognetus I, 494.
Dionyfius II, 191. 195.
Diopus II, 164.
Dioskurides II, 464.
Dipönus I, 32. 36. 75. II, 11.

E.

Endöos I, 32. 36. 38.
Epeios I, 33, 158. 471.
Epigonus II, 44.
Erigonus I, 469.
Euander, C. Avianius II, 191. 202 f. 212. 230. 238. 333.
Eucheir I, 27. II, 164.
Eugrammus I, 35. II, 164.
Eupalamus I, 25. 31. 35.
Euphranor I, 493. 548. 557. II, 5. 58 ff. 69. 229. 333.
Eupompos II, 11. 12.
Euthykrates I, 553. II, 60.
Eutychides II, 62 f. 334.

F.

C. Fabius Pictor II, 175.

G.

Gitiadas I, 75, 494.
Glaukias I, 156.
Glykon I, 366. II, 18. 92. 196. 359.

Gomplius I, 553. 588.
Gorgafus II, 174, 179, 238.
Gryllion I, 558. 590.

H.

Hagias I, 161.
Heliodorus II, 195. 335.
Heniochus II, 335.
Heraklides I, 469.
Hermodorus II, 195.
Hermogenes I, 493.
Hermokles I, 558.
Hilarius I, 494.
Hippias I, 558.

I.

Iktinus I, 161. 213. 216. 285.
Ifigonus II, 105 f.

K.

Kalamis I, 250. 366. 443. II, 61. 214. 321. 332. 362.
Kalliftratus II, 191.
Kallon I, 75. 165.
Kanachus I, 366. II, 214.
Kantharus II, 66.
Kephifodotus der Aeltere I, 371.
Kephifodotus der Jüngere I, 371. 443 f. 496. 553. 557. II, 334.
Klearchos I, 32.
Kleötas I, 496.
Kleomenes I, 88. II, 227.
Kleomenes, Apollodorus' Sohn I, 387. 388 ff. 395. II, 191. 196, 205. 359.
Kleomenes, Kleomenes' Sohn I, 603. II, 191. 196. 272. 470.
Kolotes, I, 186.
Krefilas I, 292. 293. 548. 557. 559. 583. II, 113.
Kritios I, 75. 534. 545.
Kriton II, 272.
Ktefilochus I, 509.
Kydias II, 227.
Kyrus II, 211.

L.

Leochares I, 369. 445 f. 475. 557. II, 5. 333.
Lykius I, 342.
Lyfias II, 335.
Lyfiftratus I, 561 f. II, 35. 45. 60.
Lyfippus I, 86. 97. 190. 307. 341. 347. 349. 355. 366. 411. 467. 548. 551. 553. 557. 560. 563. 581. 588. II, 3 f. 11 ff. 32 ff. 47 ff. 69. 108. 123. 137. 189. 199. 220. 229. 242. 279. 294. 308. 321. 324. 333. 449. 488. 510. 512. 522.

M.

L. Mallius II, 239.
Melantthus I, 493.
Menächmus I, 494.
Menelaus II, 191. 199. 260 ff.
Meneftratus I, 553.
Menophantus I, 384. 387. 396 f.

Mentor I, 343. II, 321. 334.
Metion I, 31.
Metrodorus I, 494. II, 236.
Mikion I, 557. II, 498.
Mikon, Nikeratos' Sohn I, 558.
Mikon, Phanochus' Sohn I, 291.
Mnefikles I, 209.
Myron I, 154. 331 ff. 347. 360. 366. 368. 486. 501. 514. II, 48. 113. 178. 214. 220. 225. 227. 320. 332. 510.
Mys I, 176. 343. II, 321.

N.

Naukydes I, 316. 337. 553. II, 333.
Nealkes I, 496.
Nikeratos I, 557. II, 332. 483.
Nikias I, 375. 491. 501. 526. 609.
Nikolaos II, 272.
Novius Plautius II, 180.

O.

Omphalion I, 491. 526.
Onatas I, 154 f. 189. 366. II, 108.
Ophelion II, 78. 196. 270 f.
C. Ovius II, 181.

P.

Päonios I, 186.
Palamaon I, 31.
Pamphilus I, 492.
Panänos I, 186. 188. 614.
Puntias I, 32.
A. Pantulejus II, 420.
Papias II, 425.
Papylus II, 334.
Parrhafius I, 176. 189. 372. 487 f. 493. 506. II, 94. 321. 329.
Pafiteles aus Paros II, 197.
Pafiteles aus Unteritalien I, 494. II, 92. 191. 195. 197 ff. 265. 270.
Paufias II, 132. 318.
Paufon I, 502.
Periklymenus I, 558. II, 335.
Perilas oder Perillos II, 240.
Phanis II, 66.
Phidias, Charmides' Sohn I, 26. 75. 84. 95. 97. 154. 157. 161 ff. 169 ff. 185 ff. 194 ff. 207. 245. 265 f. 270. 291. 305. 315. 320. 327. 331. 342. 347. 360. 366. 373. 376. 440. 462. 471. 475. 479. 493. 496. 507. 514. 531. 548. 556. 559. 614. 631. 637. 640. II, 69. 133. 138. 215. 219. 236. 290. 305. 320. 327. 330. 332. 365. 449. 513.
Phidias, Phidias' Sohn II, 452.
Philiskos II, 78. 191. 195. 266. 334.
Philochares I, 505.
Philon I, 558.
Phradmon I, 292.
Phyromachus II, 105 ff.

M. Plautius II, 238.
Polycharmus II, 195. 335.
Polydorus II, 89. 91.
Polyeuktos I, 558.
Polygnot I, 471. 475. 496. 501. 507. II, 94. 108. 307.
Polyidus I, 494.
Polykles, der Altere I, 557.
Polykles, der Jüngere II, 130 f. 191. 195. 335.
Polyklet I, 158. 292. 313 ff. 331. 338. 342. 347. 366. 376. 441. 475. 486. 493. 507. 514. 630. 637. II, 12. 52. 54. 59. 113. 199. 214. 220. 223. 227. 229. 271. 305. 332. 510.
Polykrates I, 558.
C. Pomponius II, 181.
Praxiteles, der Altere I, 371.
Praxiteles, der Jüngere I, 84. 86. 190. 259 f. 270. 317. 319. 338. 347. 349. 366. 371 ff. 484. 514. 548. 553. 557. 560. 609. 631. II, 57. 69. 72. 100. 214. 226. 304. 321. 324. 330. 333. 340. 344. 440.
Protogenes I, 469. 486. 496. 504. II, 213.
Pyrgoteles II, 6.
Pyromachus I, 552.
Pythagoras I, 360. 366. 486. II, 44. 264. 332.
Pythis I, 369 f.

R.

Rhökus, I, 33.

S.

Saurus II, 195.
Silanion I, 507. 553. 556. 558. 588. 615. II, 72. 94. 329. 334.
Simon, I, 156.
Skopas I, 347. 349. 351 ff. 371. 374. 376. 382. 400. 427. 441. 503. 548. II, 69. 139. 321. 333. 344. 483.
Skyllis I, 32. 36. 75. II, 11.
Smilis I, 32. 36. 75. 471.
Sokrates I, 493.
Sofus II, 426.
Stephanus II, 191. 199. 264 f. 271.
Sthennis II, 333.
Strato I, 483.
Stratonicus II, 105 f.
Strongylion II, 309. 332.

T.

Talus I, 26. 37.
Tauriskus II, 96 f. 334.
Telchinen I, 35.
Telekles I, 33.
Telephanes I, 385. 503.
Theodorus I, 33. 556.
Thrafon II, 66.
Timarchides II, 191. 195. 196. 335.
Timarchus I, 557.
Timokles II, 191. 196.
Timomachus II, 250. 329.
Timotheos I, 369. II, 5. 203. 333.
Tifikrates I, 558. II, 66.

V.

Veturius Mamurrius II, 166.
Volcanius II, 165.

X.

Xenokrates I, 493. II, 66.
Xenophilus I, 483.

Z.

Zenodorus I, 58. 88. II, 309. 517 f.
Zeuxiades I, 558.
Zeuxippus I, 475.
Zeuxis I, 174. 175. 372. 477 f. 484. 492. 500. 506. 528. II, 5. 220.

Verzeichnifs der in diefem Werke befprochenen antiken Bildwerke.

I.

Die in der alten Litteratur erwähnten Bildwerke*).

A.

Achilleus, Triumphzug des A. Gr. von Skopas I, 366 ff. II, 302. 333.

Aeneas, St. auf dem römifchen Forum II, 300.

Aefchylus, St. in Athen I, 550. 577.

Aefop, St. v. Lyfipp I, 557. 563. II, 32. St. v. Ariftodemus I, 581. II, 66.

Aethiopen auf dem G. des Polygnot in der Lefche zu Delphi II, 108.

Ajas, G. v. Timomachus II, 225. 250.

Alexander, St. v. Leochares I, 557. II, 5. St. v. Lyfipp II, 32 f. 37. St. in Alexandria am Iffus II, 34. St. in Gades II, 36. St. in Ephefus II, 225. G. v. Apelles II, 33. 327. in Gr. v. Euphranor II, 5. in Gr. von Lyfipp II, 34 f. 333. Alexander auf der Löwenjagd Gr. v. Lyfipp II, 35 f. 39. — Prachtkatafalk I, 107. II, 73.

Alkibiades, St. v. Mikion I, 557. II, 498. St. v. Nikeratus I, 557. St. v. Polykles I, 557. St. v. Pyromachus I, 557. St. auf dem römifchen Forum I, 586.

*) St. = Statue, B. = Büfte, R. = Relief, G. = Gemälde, Gr. = Gruppe. Die Götter find unter ihren griechifchen Namen angeführt.

II, 172. St. auf feinem Grabe zu Meliffus I, 586. II, 418. G. v. Aglaophon I, 586.
Amazone, St. v. Krefilas I, 96. 292. St. v. Phidias I, 194. 292. St. v. Phradmon I, 292. St. v. Polyklet I, 292. St. v. Strongylion II, 309. 332. Amazonenkampf, R. auf dem Schild der Athene Parthenos I, 177. 291. — R. an dem Throne des olympifchen Zeus I, 291. — Gr. auf der Akropolis zu Athen II, 79. 105. 116 ff.
Amphion u. Zethos, Gr. v. Apollonius und Tauriskus II, 96 ff.
Amyntas, St. v. Leochares I, 557. II, 5.
Anadumenos, St. v. Phidias I, 194.
Antinous, St. an vielen Orten II, 431 ff.
M. Antonius, St. in Alexandria II, 301.
Aphrodite (Venus) St. v. Alkamenes I, 309. 376. 404. 484. St. v. Dädalus I, 29. 30. St. v. Kephifodot II, 334. St. v. Phidias für Elis I, 376. St. v. Phidias in Rom I, 376. II, 332. — die knidifche St. v. Praxiteles I, 190. 309. 376. 377 f. 397. 399. 484. 631. 637. II. 225. 359. — die koifche St. v. Praxiteles I, 377. 384. 400. — von Erz in Rom, St. v. Praxiteles II, 333. — zu Thespiä St. v. Praxiteles I, 380. — nackte St. v. Skopas I, 377. — kauernde St. v. Dädalus v. Sikyon I, 400. II, 196. — kauernde St. v. Polycharmus II, 196. — Nemefis St. v. Agorakritus I, 376. 484. — Genitrix St. v. Arkefilaus I, 407 f. II, 201. 202. 251. 253. — Victrix in Gr. I, 405 f. II, 253. St. v. Philiskus II, 196. 334. Koloffal-St. im Pantheon II, 305. St. zu Rhegium II, 225. — Anadyomene G. v. Apelles I, 372. 382. II, 213. 225. 320.
Apollon, St. u. Thron v. Bathykles I, 79. II, 512. St. v. Chirifophus I, 483. St. v. Kalamis in Rom II, 332. 516. — Alexikakos St. v. Kalamis II, 362. St. v. Kanachus II, 241. St. v. Lyfipp II, 15. St. v. Myron II, 332. St. v. Onatas I, 155. St. v. Phidias I, 194 — in Gr. v. Phidias I, 194. 2 St. v. Philiskus II, 196. 334. — Mufagetes St. v. Pythagoras I, 360 f. — Pythotödter St. v. Pythagoras I, 360. — Sauroktonus St. v. Praxiteles I, 424 f. — Citharödus St. v. Skopas I, 360. 361. II, 321. 333. 363. — etruskifch II, 516. — aus Carthago I, 566. St. im Tempel zu Baffä I, 285.

Apollodorus, St. v. Silanion I, 556.
Apoxyomenos, St. v. Lyfipp I, 174. II, 51. 308. 333. St. v. Polyklet I, 321. II, 53. 229.
Appiaden, St. v. Stephanus II, 265.
Ares (Mars) St. v. Alkamenes I, 309 f. 352 f. St. v. Skopas I, 352. II, 333. St. im Pantheon II, 305. in Gr. I, 405 f. II, 253.
Argonauten, G. v. Kydias II, 227.
Ariadne, Chortanz v. Dädalus I, 29. in Gr. II, 349.
Ariftogiton, f. Harmodius.
Ariftonikus, St. I, 565.
Ariftoteles, B. v. Gryllion I, 551. 590. St. in Byzanz I, 589. St. in Delphi I, 590.
Artemis (Diana) St. v. Eutychides II, 334. St. v. Kephifodot II, 334. St. v. Praxiteles I, 421. 422. II, 324. St. v. Skopas I, 355. St. v. Philiskus II, 334. St. v. Timotheus II, 203. 333.
Artemifia, St. in Sparta I, 552.
Asklepios (Aesculap) St. v. Alkamenes I, 309 f. St. v. Kephifodot II, 334. St. v. Phyromachus II, 107. in Gr. v. Nikeratus II, 333. in Gr. v. Skopas I, 355. in Gr. v. Strato und Xenophilus I, 483.
Athene (Minerva, Pallas) St. v. Alkamenes I, 245. 306. 309. St. v. Euphranor II, 333. St. v. Myron I, 341. — Areia St. v. Phidias I, 177. — Lemnia St. v. Phidias I, 176. 183. 376. — Parthenos St. v. Phidias I, 75. 177 ff. 182. 194. 211. 315. 504. II, 220. 510. 525. — Promachos St. v. Phidias I, 162. 176. 180. 184. 210. II, 320. 510. — in Rom St. v. Phidias II, 332. St v. Timokles u. Timarchides II, 196. — St. zu Tegea II, 242. 291. 320. — in Gr. v. Phidias I, 194. in Gr. v. Alkamenes I, 308. in Gr. v. Leochares II, 334. — Polias St. in Athen I, 204. 207. 210. — Nike St. in Athen I, 208.
Attalus' Weihgefchenke, Gr. in Athen II, 79. 105. 116 ff.
Auguftus, St. zu Cäfarea II, 305.
Autolykus, St. v. Leochares II, 334.

B.

Becher v. Mentor II, 239.
Bellona, Darftellungen I, 180. II, 291.
Britomartis, St. v. Dädalus I, 29.

C.

Cäfar, C. Julius St. auf dem Capitol II, 252. St. auf dem römifchen Forum II, 252.

300. St. im Pantheon II, 305. St. im Tempel des Quirinus I, 569. II, 252. in Gr. zu Rom II, 252.
Camillus, M. Furius St. in Rom I, 597. II, 166. 172.
Carvilius, Sp. St. auf dem Capitol II, 173.
Caffius, Sp. St. in Rom II, 172.
Cato, M. Porcius St. in Rom I, 566.
Chabrias, St. in Athen I, 547. 565.
Charitinnen (Grazien) R. am Thron des olympifchen Zeus I, 188. R. auf der Stirnbinde der argivifchen Hera I, 316.
Chirifophus, Selbftportrait St. I, 483.
Chryfippus, St. geweiht v. Ariftokreon I, 555. 565.
Cicero, M. Tullius St. I, 595.
Clementia, in Gr. zu Rom II, 252.
Cloelia, St. in Rom I, 597. II, 172.
Cocles, Horatius St. in Rom I, 597. II, 172.
Commodus, St. in Rom II, 492.

D.

Dauerläufer (Dolichodromos) St. v. Naukydes II, 333.
Deïphobus, St. in Byzanz II, 128 f.
Demarete, St. v. Krefilas I, 557.
Demeter (Ceres) St. v. Onatas I, 155. 189. St. v. Praxiteles I, 425. — Katagufa St. v. Praxiteles I, 427. St. in Rom II, 172. in Gr. v. Praxiteles d. Aelt. zu Athen I, 372. in Gr. v. Praxiteles d. J. zu Rom II, 333. in Gr, v. Leochares zu Rom II, 334.
Demochares, St. in Athen I, 548.
Demofthenes, St. v. Polyeuktus I, 550. 558. 589. 592.
Diitrephes, St. v. Krefilas I, 557. II, 94. 113.
Diogenes, St. I, 583.
Dionyfos (Bacchus) St. v. Alkamenes I, 309. St. v. Eutychides II, 62. St. v. Lyfipp II, 15. St. v. Praxiteles I, 413. II, 57. St. v. Skopas I, 355. St. in Athen II, 225.
Discuswerfer (Diskobol) St. v. Myron I, 332 ff. 338 f. II, 332. St. v. Naukydes I, 337.
Domitian, Reiter-St. II, 325. 516. St. vor dem Senaculum II, 481.
Doryphoros (Kanon) St. v. Polyklet I, 321. 326. II, 12.

E.

Eirene, in Gr. v. Kephifodot I, 372.
Ennius, B. bei Rom II, 228.

Epicharmus, St. in Katania I, 555.
Epikur, St. in Athen I, 591.
Erinna, St. v. Naukydes I, 553.
Eros (Amor) St. v. Lyſipp I, 411. II, 15. St. v. Praxiteles zu Thespiä I, 379. 408 f. II, 57. 225. Copie deſſelben v. Menodorus I, 409. St. v. Praxiteles in Meſſana II, 226 f. 333. Nero Cäſar als Eros St. auf dem Capitol I, 567. Copie deſſelben in Auguſtus' Gemächern I, 567. II, 229. 300. Eroten in Gr. v. Arkeſilaus II, 201 f.
Erſtürmung des Capitols, R. in Rom II, 296.
Eſelstreiber, in Gr. auf dem Capitol II, 307.
Eteokles u. Polyneikes, Gr. v. Pythagoras II, 264.
Euagoras, St. in Athen I, 547.
Euklid, St. I, 565.
Eumenes, St. in Athen II, 105.
Eumeniden (Furien) St. v. Skopas I, 356.
Eunomus, St. in Theben I, 565.
Euripides, St. in Athen I, 550. 575.
Europa auf dem Stier, Gr. in Tarent II, 225.
Eurotas, St. v. Eutychides II, 62. 334.
Eutelidas, St. in Olympia I, 79.

F.

Felicitas, St v. Arkeſilaus II, 202.
Flamininus, St. in Rom I, 566.
Flora, Porträt-St. in Rom I, 554. II, 246. — die Göttin in Gr. v. Praxiteles II, 333.
Flötenſpielerin, St. v. Lyſipp II, 48.
Frau, St. v. Demetrius I, 560. — ſchmuckanlegend in Gr. v. Praxiteles I, 442. — weinende v. Sthennis II, 333. — kriegsgefangene in Gr. v. Ageladas II, 108.

G.

Gallier — ſchlacht, Gr. in Pergamus II, 105 f. — Gr. auf der Akropolis von Athen II, 79. 105. 116 ff. — R. an den Thüren des palatin. Tempels in Rom II, 105. 106. — R. auf einem Sarkophag der Via Appia II, 115.
Ganymedes, Raub d. — Gr. v. Leochares I, 445 ff.
Gelon, St. in Syrakus I, 565.
Giebelgruppen des Tempels der Athene zu Tegea v. Skopas I, 350. 351. — des Parthenon v. Phidias I, 217 ff. — des Tempels des Zeus zu Olympia v. Alkamenes und Päonius I, 186.

Giganten — kampf, Gr. auf der Akropolis zu Athen II, 79. 105. 116 ff. — R. am Schild der Parthenos I, 178.
Glykera, St. I, 554.
Gorgias, St. in Delphi I, 551.
Gruppe v. Onatas zu Olympia II, 108.

H.

Hadrian, 5 St. in Athen II, 419. St. in Trapezunt II, 418.
Harmodius u. Ariſtogiton Gr. v. Antenor I, 38. 80. 534. 544. — Gr. v. Kritios u. Neſiotes I, 534. 545.
Hebe, St. v. Naukydes I, 316.
Hekate, St. v. Alkamenes I, 310. St. v. Skopas I, 355.
Helena, G. v. Zeuxis I, 174. 477 ff. 501. 504. II, 220.
Helios, St. v. Lyſipp II, 15. 34. f. Kolofs.
Hephäſtion, St. in Rom II, 45. ſein Scheiterhaufen II, 73. 74.
Hephäſtos (Vulcan) St. v. Alkamenes I, 309.
Hera (Juno) St. v. Polyklet I, 175. 279. 313. 315 f. 319. 382. 507. 514. 563. 630. II, 510. Nachbildung derſelben in Cäſarea II, 305. St. v. Phidias I, 194. St. v. Praxiteles für Mantinea I, 317. St. v. Praxiteles für Platää I, 317. 319. St. v. Polykles in Rom II, 195.
Herakles (Hercules), St. v. Dädalus in Korinth I, 29. St. v. Dädalus in Theben I, 29. St. v. Lyſipp in Byzanz II, 17 f. St. v. Lyſipp in Sikyon II, 14. 18. St. v. Lyſipp in Tarent II, 14. 46. 242. 333. — Epitrapezios St. v. Lyſipp II, 22 f. 324. 333. 522. St. v. Myron I, 341. II, 227. 332. St. v. Polykles II, 195. St. v. Polyklet II, 223. 332. St. v. Onatas I, 155. Erz-St. auf dem Capitol II, 172. Thon-St. in Rom II, 165. in Gr. v. Alkamenes I, 308. — die 12 Thaten des Herakles Gr. v. Lyſipp II, 333. — G. v. Parrhaſius I, 189. — Apotheoſe G. v. Artemon II, 25.
Hermaphrodit, St. v. Polykles II, 130. 196.
Hermes (Mercur), St. v. Lyſipp II, 15. St. v. Phidias I, 194. St. v. Polyklet I, 321 f. St. v. Zenodot II, 518. St. in Trapezunt II, 418.
Hermodorus, St. auf dem römiſchen Forum II, 172.
Heſiod, St. I, 563.
Heſtia (Veſta) St. v. Skopas I, 355. II, 333.
Hipponax, St. v. Bupalus I, 556.
Homer, St. in Argos I, 574. St. in Athen I, 551. 563. St. in Olympia I, 574.

Honigwabe aus Gold v. Dädalus I, 27.
Horen, R. auf der Stirnbinde der argivifchen Hera I, 316. R. am Throne des olympifchen Zeus I, 188.
Hunde, Werke des Hephäftos I, 28.
Hündin, in Gr. v. Lyfipp II, 48.
Hygiea, in Gr. v. Nikeratus II, 333. in Gr. v. Skopas I, 355. in Gr. v. Strato und Xenophilus I, 483.
Hyperides, St. v. Zeuxiades I, 558.

I. J.

Ialyfos, G. v. Protogenes II, 213. 225.
Iokafte, St. v. Silanion I, 615. II, 72. 94. 329.
Iphikrates, St. in Athen I, 547.
Ifokrates, St. v. Leochares I, 557.
Jugurtha u. Bochus, Gr. auf dem Capitol I, 566. II, 286.
Jünglinge, Werke des Hephäftos I, 28.
Juftinian, St. in Conftantinopel II, 499.

K.

Kairos, St. v. Lyfipp I, 190. II, 14. 55 ff. 449.
Kallifthenes, St. v. Amphiftratus II, 334.
Kanephoren, St. v. Polyklet I, 323. II, 227. 332. St. v. Skopas II, 333.
Kanon, f. Doryphoros.
Karyatiden, St. v. Diogenes II, 305.
Kentauren — kampf, R. auf dem Schild der Athene Promachos I, 176. — R. an den Sohlen der Athene Parthenos I, 178. 291. — Nymphen tragend Gr. v. Arkefilaus II, 202.
Kleito, St. v. Amphiftratus I, 553.
Kleopatra, St. in Rom II, 251. 296. 348. St. in Alexandria II, 301.
Klino, St. in Alexandria I, 554.
Knabe, St. v. Strongylion II, 332. — betend, St. v. Boëdas II, 60. 61. — betend, St. v. Kalamis II, 61. — Feuer anblafend, St. v. Lykius I, 342. — mit Weihwafferbecken, St. v. Lykius I, 342. — würfelfpielende St. v. Polyklet I, 321. II, 332. — mit der Gans, Gr. v. Boëthus II, 78. 136 f.
Kolofs v. Rhodus, v. Chares II, 46. 64 f. 508. 510. 523. — nackter, St. v. Phidias I, 259. 262. II, 332.
Koloffalkopf v. Chares II. 334. — v. Decius II, 205.
Könige, die fieben, St. auf dem römifchen Forum I, 596.

Konon, St. in Athen I, 547.
Korinna, St. v. Silanion I, 553.
Kratinus, St. v. Lyfipp II, 45.
Kuh, St. v. Myron I, 332. II, 48. 178. 225. 321. 332.
Kyane, St. in Delphi I, 552.
Kypfelus, — Lade in Olympia I, 79.

L.

Ladas, St. v. Myron I, 332. 339. II, 127.
Laïs, St. v. Turnus I, 554.
Laokoon, Gr. v. Agefander, Polydor u. Athenodor II, 88 ff.
Learchis, St. v. Meneftratus I, 553.
Leto (Latona) St. v. Kephifodot II, 334. St. v. Philiskus II, 334.
Löwe, in Gr. v. Lyfipp II, 333.
Löwin, St. v. Amphikrates I, 38. 546. — mit Eroten Gr. v. Arkefilaus II, 201 f.
Lykurg, St. in Sparta I, 548.
Lyfander, St. in Delphi I, 550.

M.

Mänade, St. v. Praxiteles II, 333. Gr. v. Skopas I, 530.
Marcius, St. auf dem römifchen Forum II, 172.
Mardonius, St. in Sparta I, 552.
Marius C., St. in Ravenna, I, 566.
Marius Gratidianus, St. in Rom I, 569.
Marfyas, St. v. Myron I, 337.
Matrone, in Gr. v. Praxiteles I, 442.
Medea, G. v. Timomachus II, 225. 250. 329.
Meduſa (Gorgo) R. an der Akropolismauer in Athen I, 360.
Miltiades, St. in Athen I, 550. 568. in Gr. v. Phidias I, 194.
Minutius, St. in Rom II, 172.
Mifchkrug v. Arkefilaus II, 201.
Mithradates, St. in Rhodus II, 549.
Mnefiarchis, St. v. Euthykrates I, 553.
Mucius Scaevola, St. in Rom II, 172.
Mundbäckerin des Kröfus, St. in Delphi I, 558. II, 121.
Mufen, St. v. Philiskus II, 78. 196. 334.
Myro, St. v. Kephifodot I, 553.
Myrto, St v. Boïskus I, 553.

N.

Nationen, die 14, St. v. Coponius II, 115. 203 f.
Neära, St. I, 554.
Neceffitas, Darftellungen der — II, 293.
Nero, Koloffal-St. v. Zenodot

II, 517 f. 523. G. in Rom II, 508. 519.
Nike (Victoria), St. auf der Hand der Athene Parthenos I, 178. St. auf der Hand des olympifchen Zeus I, 187. R. am Thron des olympifchen Zeus I, 188. — Darftellungen in Rom II, 292.
Nil, St. aus Bafalt II, 354 f.
Niobe und die Niobiden, Gr. aus Seleukeia I, 373. 408. 426 f. II, 264.
Niobiden, R. am Thron des olympifchen Zeus I, 188. 429. 440. R. an den Thüren des palatinifchen Apollo II, 105.

O.

Odyffeus (Ulifles), G. v. Parrhafius II, 329.
Olympias, St. v. Leochares I, 557. II, 5.
Oreftes, St. in Argos I, 568. G. v. Theon II, 329.
Orpheus, St. I, 563.

P.

Pan, in Gr. v. Praxiteles I, 416.
Pandora, Geburt d. — R. an der Bafis der Athene Parthenos I, 178.
Pantarkes, St. v. Phidias I. 196.
Paris, St. v. Euphanor II, 59 f.
Pellichus, St. v. Demetrius I, 560.
Pelopidas, St. I, 550.
Pentathlos, St. v. Alkamenes I, 310.
Peplos, der Athene Polias I, 206.
Perikles, St. v. Krefilas I, 550. 557. 559. 583. R. auf dem Schild der Athene Parthenos I, 177. 178. 194. 556.
Perfephone (Proferpina) in Gr. v. Praxiteles I, 372.
Pfau neben der argivifchen Hera I, 317.
Pferde, St. v. Kalamis II, 321. — ungezäumt St. v. Lyfipp II, 48.
Phidias, R. auf dem Schild der Athene Parthenos I, 177. 178. 194. 195. 556.
Philipp II., St. in Delphi II, 5. St. v. Leochares I, 557. II, 5.
Philoktet, St. v. Pythagoras II, 94. 264. G. v. Ariftophon II, 94. 329. G. v. Parrhafius II, 94.
Pilopömen, St. in Delphi I, 547. 550. 565. II, 492.
Phokion, St. in Athen I, 550.
Phryne, St. v. Herodot I, 554. St. v. Praxiteles in Thespiä I, 380. 442. 554. St. v. Praxiteles in Delphi I, 442. 553. II, 330. in G. v. Praxiteles I, 442.
Pindar, St. in Athen I, 550.
Plato, St. v. Silanion I, 558.

588. Copie im Befitze Cicero's I, 588.
Plutos f. Eirene.
Polyneikes f. Eteokles.
Pompejus Cn., St. in Rom II, 301.
Portrait, Thon-R. v. Butades I, 539.
Pofeidon (Neptun), St. v. Lyfipp II, 15.
Praxagoris, St. v. Gomphus I, 553.
Praxilla, St. v. Lyfipp I, 553.
Priefterinnen, St. I, 553.
Pronomus, St. I, 554.
Pythagoras, St. auf dem römifchen Forum I, 586. II, 172.
Pytheas, St.v. Lyfipp I, 551.

R.

Roma, St. in Cäfarea II, 305. — Darftellungen I, 180. II, 291.
Romulus, St. auf dem römifchen Forum I, 597. II 166. 300.
Roscius, in Gr. v. Pafiteles II, 198 f.
Roxane, G. v. Aëtion I, 496.

S.

Salus — Darftellungen II, 292.
Sappho, St. v. Silanion I, 553. 574. II, 334.
Satyr (Faun), St. v. Praxiteles I, 408. 417. 419. St. in Tarent II, 225. G. v. Protogenes I, 486.
Scepter der Pelopiden, Werk des Hephäftos I, 29.
Schild des Achilleus bei Homer I, 28. 54. II, 508. — des Herakles bei Hefiod I, 28. — der Athene Parthenos, copirt v. Timokles u. Timarchides II, 196.
P. Scipio Africanus, St. I, 569. 597 f. II, 258.
Seedrachen, Gr. v. Myron I, 340.
Seleukus, St. v. Lyfipp II, 45.
Siegerftatuen v. Polykles II, 195. v. Polyklet I, 321. 542 ff.
Simon, St. v. Demetrius I, 560.
Sokrates, St. v. Lyfipp I, 557. 558. 563. 588. II, 32.
Solon, St. auf Salamis I, 580. 593.
Sophokles, St. in Athen I, 550. 575.
Spes, — Darftellungen II, 292. 293.
Sphinxe, R. am Thron des olympifchen Zeus I, 188.
Statuen, Achilleifche I, 570.
Stefichorus, St. in Himera I, 551. 574.
Stier aus Erz v. Perilas II, 240. — auf dem Forum Boarium II, 332. — 4 St. v. Myron II, 332.

Strato, Selbſtportrait in Argos I, 483.

T.

Telefilla, St. in Argos I, 552.
Thaliarchis, St. v. Euthykrates I, 553.
Thamyris, St. I, 563. 565.
Themiſtokles, St. in Athen I, 550. 559. 568.
Theodorus, Selbſtportrait I, 556.
Theophraſt, St. I, 551.
Thefeus, St. v. Silanion I, 507. G. v. Euphranor II, 58. G. v. Parrhafius I, 507.
Thespiaden, St. v. Praxiteles I, 391. II, 333. Copien derſelben v. Kleomenes I, 391.
Timotheus, St. v. Polykrates I, 547. 558.
Trajan, Reiter-St. auf ſeinem Forum II, 377. St. auf ſeiner Säule II, 379.
Triptolemus, in Gr. v. Praxiteles II, 333.
Tyche (Fortuna) St. v. Euthykrates II, 62 f.

V.

Vertumnus, St. in Rom II, 166.
Viergeſpann v. Kalamis I, 443. — aus Thon auf dem Giebel des Capitoliniſchen Tempels II, 152. 165.
Virgil, G. II, 326.
Völker, die — Galliens, Koloſſal-St. in Lyon II, 306.

W.

Wagenlenker, St. v. Praxiteles I, 443.
Wandgemälde in Ardea II, 173. 238. — in Caere II, 174. — in Lanuvium II, 174. — im Tempel der Ceres zu Rom II, 174. 238. — im Tempel der Salus zu Rom II, 175.
Wafferträgerin (Hydrophore), St. in Athen I, 545.
Weiſe, die ſieben, St. v. Lyſipp I, 563. 582. II, 32.
Wölfin, Gr. in Rom II, 167. 175 f.

X.

Xenophilus, Selbſtportrait in Argos I, 483.

Z.

Zeus (Jupiter), St. v. Anaxagoras I, 154. 157. St. v. Apollonius II, 26. 206. St. v. Ariſtonous I, 158. St. v. Dionyſius u. Polykles II, 195. St. v. Leochares II, 333. St. v. Lyſipp in Argos II, 14. St. v. Lyſipp in Megara II, 14. St. v. Lyſipp in Sikyon II, 14. St. v. Lyſipp in Tarent II, 14. 64. 510. St. v.

Myron II, 332. 510. St. v. Papylus II, 334. St. v. Paſiteles II, 197. — Olympios St. v. Phidias I, 41. 157. 175. 185 ff. 197. 279. 305. 313. 315. 462. 504. 507. 514. 559. 563. 631. II, 220. 236. 327. 365. 422. 463. 508. 510. 513. 525. Copie deſſelben in Cäſarea II, 305. — Olympios, St. in Athen II, 420. — Olympios St. in Daphne II, 510. — Capitolinus St. aus Thon II, 165. — Capitolinus, St. aus Erz, geweiht v. Sp. Carvilius II, 173. 516. — Koloſſal-St. im Pantheon II, 305. — St. aus Goldblech in Olympia II, 510. in Gr. v. Leochares II, 334. G. v. Kteſilochus I, 509.

II.

Die erhaltenen antiken Bildwerke, nach Ländern und Sammlungen geordnet.

Dänemark.

Kopenhagen.

Prindfenspalais.

Metopenſtücke vom Parthenon I, 230.

Deutſchland.

Arolſen.

Fürſtliche Sammlung.

Aphrodite Kallipygos, Bronceſtatuette II, 347.

Berlin.

Königliche Muſeen.

Adorant (betender Knabe) II, 61 f. 138.
Amazone, St. I, 293.
Artemis — Diana Colonna I, 421 f.
Asklepios, St. II, 108.
Aſtragalizusa (würfelſpielendes Mädchen) I, 321.
Barbarin — ſogen. Ramis I, 605. II, 204. 296.
Caeſar C. J., B. I, 604.
Cippus, etruskiſch, R. II, 154.
Hadrian, B. II, 440 f.
Hermaphrodit und Satyr, Gr. II, 134.
Nike, St. I, 243.
Niobide ſogen. I, 436 f.
Plotina, B. II, 396.
Satyr, einſchenkend (?) I, 420.
Statuette, weibl. etruskiſch II, 184.

Statuette, weibl., im Stahrſchen Beſitz II, 308.

Dresden.

Königl. Antikenfammlung.

Agrippina d. Aelt. fogen. II, 472.
Antinous, B. II, 439.
Aphrodite, St. I, 392.
Athene Promachos, St. I, 75. 206. Minerva Chigi, St. I, 181 f.
Athlet, fich falbend, St. I, 321.
Fechter, St. II, 403.
Heliogabal, B. II, 496.
Niobide, St. I, 439.
Pan, einem Satyr einen Dorn ausziehend, R. I, 417.
Pofeidon, St. II, 15.
Satyr, einfchenkend, St. I, 420.
Spes, St. II, 425.
Statuen, weibliche, aus Herculaneum II, 370 f.

Caffel.

Mufeum.

Athene, St. I, 182.
Didius Julianus, St. II, 492.

München.

Glyptothek.

Aegineten, Gr. I, 52. 74. 81. 91. 97. 108. 113. 115. 120. 124. 131 ff. 245. 297. 306. 561. 611. 627. II, 108.
Alexander Rondanini, St. II, 38. 39.
Apollon Barberini I, 75. 364 ff. — v. Tenea I, 114. 116.
Aphrodite — Venus Braschi, St. I, 399.
Athene, B. I, 181.
Auguftus, B. II, 465 f.
Cicero M. Tullius, B. I, 604.
Domitian, St. II, 481.
Eirene und Plutos, Gr. I, 372.
Heliogabal, B. II, 496.
Ilioneus fogen., I, 438.
Medufa Rondanini, R. I, 111. 357 f.
Nero, St. II, 477.
Niobide, St. I, 439.
Perikles, B. I, 583 f.
Pofeidon und Amphitrite, R. I, 368.
Satyr, barberinifcher Faun, St. I, 420. II, 341. 343 ff. 359.

England.

London.

Britifh mufeum.

Amazonenkampf, R. I, 177.
Apollon, St. I, 158.
Asklepios — Blacas, B. I, 310. — St. II, 108.
Affyrifche Bildwerke, I, 65. 66. II, 183.
Aftragalizontes (würfelfpielende Knaben), Gr. I, 321.
Barbar, B. I, 606. II, 115. 204. 296.
Dionyfos und Ampelos, Gr.

I, 415. II, 342. — und Eros Gr. I, 415. II, 341.
Eros Elgin's, St. I, 410 f.
Fechter — Fragment des borghefifchen II, 129.
Fries vom Apollotempel zu Baffä I, 97. 127. 236. 271. 281 f. 294 f. 297 ff. 611. II, 320.
Hermes, St. I, 323.
Karyatide vom Erechtheum I, 230.
Lykifche Sculpturen I, 52. 108 f.
Maufoleum von Halikarnafs. — Sculpturen I, 265. 369 f.
Parthenon - Sculpturen — Fries I, 127. 220. 226. 233. 237 ff. 305. 632. Metopen I, 127. 219. 226. 232. 234 ff. 291. 301. 305. 479. Oftgiebel I, 8. 66. 96. 217. 233. 243 ff. 248 ff. Weftgiebel I, 218. 226. 243 ff. 251. 262. II, 29. 50.
Perikles, B. I, 583.
Statuen von Milet I, 108. 115.

Apsley - Houfe. London (Sammlung Wellington).
Cicero, B. I, 604.
Brocklesby-Park. Lincolnshire (Sammlung Yarborough).
Niobe, B. I, 434.
Deepdene. Surrey (Sammlung Hope).
Athene, St. I, 185.
Petworth-Houfe. Suffex.
Satyr des Apollonius II, 271.
Warwick - Caftle. Warwickshire.
Auguftus, B. II, 464.
P. Scipio Africanus d. Aelt., B. I, 598.

Frankreich.

Paris.

Louvre.

Alexander, B. II, 38. 40 f. — v. Gabii St. II, 37.
Alkibiades, B. I, 516.
Antinous Mondragone, B. II, 436. 437 f. — B. II, 436.
Antoninus Pius, B. II, 485.
Aphrodite, Venus v. Arles, St. I, 406 f. 612. — genitrix, St. I, 407 f. II, 253. 259. — v. Milo, St. I, 145. 384. 401 ff. 405. II, 345. 511. — St. I, 397. — B. I, 399. 435.
Ares, Mars Borghefe, St. I, 309.
Artemis, Diana v. Versailles, St. I, 409. 422 ff. 440. 611. II, 127.
Affos, Fries vom Tempel zu — I, 52. 109.
Athene, Pallas Velletri, St. I, 180 f. 611.
M. Aurel, St. II, 485. — B. II, 485. 491. 492.
Claudius, B. II, 473.
Dionyfos, St. I, 414 f. — mit Nebris, St. I, 415.

Domitius Corbulo, B. II, 478.
Drufus d. Jüng., St. II, 470 f.
Fechter, der borgheſifche —, St. I, 12. 266. 277. 333. 335. 336. 366. II, 76. 79. 124 ff. 309. 366.
Gallienus, B. II, 497.
Germanicus, St. II, 470. Sogenannter —, St. I, 391. 569. 601. 602. ff. II, 196. 470.
Gordian, B. II, 497.
Heliogabal, B. II, 496.
Hermaphrodit, St. II, 135.
Jaſon, fogen. v. Verſailles, St. I, 243.
Julia, Tochter des Auguſtus, als Ceres, St. I, 426. II, 468.
Julia Domna, St. II, 495.
Julianus Apoſtata (?), St. II, 497.
Kämpfer aus den attaliſchen Gruppen, St. II, 119.
Livia als Ceres, St. II, 467.
Marſyas, St. II, 120.
Melpomene, St. II, 268 ff.
Meſſalina mit ihren Kindern, Gr. II, 475.
Nero, B. II, 477.
Pan, einem Satyr einen Dorn ausziehend, Gr. I, 416 f.
Parthenon - Sculpturen, Friesplatte I, 230. 233. Metope I, 232.
S. Pompejus (?), St. II, 78. 196. 270 f.
Septimius Severus, B. II, 493.
Silen Borgheſe, mit dem Dionyſoskinde, Gr. I, 419 f.
Tiber, der, St. I, 96. 611. II, 296. 351. 355 f. 359.
Titus, St. II, 480.
Trajan, B. II, 484.
L. Verus, B. II, 491. 492.
Veſpaſian, B. II, 479.
Veſtalin, fogen. von Verſailles, St. I, 611.

Aix.

Perſer aus den attaliſchen Gruppen, St. II, 118.

Soiſſons.

Niobidengruppe I, 435.

Griechenland.

Athen.

Auf der Akropolis.

Athene, alterthümlich, St. I, 115.
Athene Nike, Fries des Tempels der —, I, 208.
Erechtheum, Fries und Karyatiden I, 205. 242. 262. 323 f. II, 272 f.
Parthenon - Sculpturen, Fries I, 233. Giebelgruppen I, 233. 234. 251. Metopen I, 232.

In der Unterſtadt.

Athene (Statuette) I, 179.
Grabſtele des Ariſtion I, 115 f.

Lyfikrates-Denkmal I, 447 ff. II, 449.
Thefeion, Sculpturen des fogen. — I, 306. 307. 611.

Mykenä.
Löwenthor I, 52. 105 ff.

Olympia.
Giebelgruppen des Tempels des olympifchen Zeus I, 124. 186. 291. 308.

Sparta.
Archaifches Relief I, 111.

Holland.

Leyden.
Mufeum van oudheden.
Apollon, St. etruskifch II, 184.
Knabe mit Ente, St. etruskifch II, 184.

Italien.

Florenz.
Galerie der Uffizien.
Alexander, fogen. fterbender — B. II, 43 ff. 72. 94.
M. Antonius, B. I, 601.
Aphrodite, Venus von Medici, St. I, 384. 385. 387. 388 ff. 392. 399. 400. 603. II, 191. 196. 205. 259. 320. 359. — und Mars, Gr. I, 406.
Apollon, St. II, 368. 437.
Ariadne, St. II, 351.
Asklepios, St. II, 108.
Eros, bogenfpannend, St. I, 411.
Hera, B. I, 318.
Hermaphrodit, St. II, 135.
Marfyas, 2 St. II, 121.
Nereide, St. I, 368.
Niobe und die Niobiden I, 428 ff.
Otho, B. II, 478.
Platon, B. I, 588.
Ringer Gr. I, 335. 443 ff.
Schleifer, fogen. St. II, 119 ff.
Solon (?), B. I, 580 f.
Zeus, B. I, 193.

Garten Boboli.
Statuen der Tyrannenmörder (?) I, 546.
Zeus, B. I, 193.

Loggia de' Lanzi.
Barbarin, St. I, 605. II, 115. 116. 204. 296.
Menelaus und Patroklus (oder Ajas und Achilleus), Gr. II, 357.

Mufeo Etrusco.
Chimära, St. II, 182 f.
Krieger, St. II, 153.
Redner St. II, 184.

Palaft Pitti.
Herakles, St. II, 20.

Am Dom.
Dioskuren-Sarkophag I, 279.

Girgenti.

Phädra-Sarkophag in der Kathedrale II, 454.

Mantua.

Euripidès, B. I, 577.
Vitellius, B. II, 461.

Neapel.

Mufeo nazionale.

Aefchines, St. I, 563. 575. 576. 591. 593. II, 372.
Agrippina d. J., St. II, 475.
Alexander, Reiter-St. II, 38. 39 f. 489. — Schlacht Mofaik II, 40. 284.
Alkibiades, B. I, 586.
Amazone aus den attal. Gruppen, St. II, 117 f.
Aphrodite, — Anadyomene I, 612. Venus v. Capua, St. I, 403. 404 f. — Kallipygos, St. II, 133. 291. 346 f. II, 372.
Apollon, St. II, 264.
Artemis, St. I, 611. 617 f.
Athene, St. I, 185.
Auguftus, St. II, 465.
Balbus, Reiter-St. I, 596. 605. II, 371 f. 489.
Barbaren, St II, 385.
Berenike (?), B. II, 46.
Caracalla, B. II, 493.
Demofthenes, B. I, 593.
Dionyfos, St. I, 415. B. I, 413.
Doryphoros fogen., St. I, 327. B. II, 271.
Epikur, B. I, 591.
Eros, St. I, 410.
Flora Farnefe, St. II, 20 ff. 371.
Gigant aus den attal. Gruppen, St. II, 117.
Hera Farnefe, B. I, 318.
Herakles - Hercules Farnefe, I, 97. 266. 268. 366. II, 17 ff. 30. 92. 196. 259. 334. 359. 511.
Hermes, St. I, 323. — ausruhend, St. II, 373.
Homer Farnefe, B. I, 563. 573 f. B. aus Herculaneum II, 372.
Knabe und Delphin, Gr. II, 139.
Krieger aus den attal. Gruppen, St. II, 118.
Läufer, St. II, 372.
Oreft und Elektra, Gr. II, 265.
Perfer aus den attal. Gruppen II, 118.
Poplicola fogen., B. II, 372.
Pfyche, St. I, 405.
Ptolemäer, B. II, 46.
Rehe, St. II, 372.
Satyr, tanzend, St. II, 372.
P. Scipio Africanus d. Aelt., B. I, 587 ff.
Sokrates, B. I, 587 ff.
Städte - Darftellungen, R. II, 466.
Stier, der farnefifche — Gr. I, 96. 98. II, 72. 76. 77. 91. 96 ff. 304.

Palermo.

Herakles und Hirfchkuh, Gr. I, 618. II, 29 f.
Metopen von Selinus I, 52. 72. 110 ff. 356. 611.
Widder, St. II, 48.

Parma.

Agrippina d. Aelt., St. II, 474.
Agrippina d. J., St. II, 474.
Antonia, St. II, 474.
Claudius, St. II, 474.
Drufus d. Aelt., St. II, 474.

Rom.

Mufeum des Capitols.

Aefchylus, B. I, 563. 577.
Agrippina d. Aelt., St. II, 471 ff.
Agrippina d. J., B. II, 475.
Alexander, B. II, 38. 42. 43.
Alte — trunkene, St. I, 342.
Amazone, St. I, 293.
Antinous, St. I, 404. 611. II, 436 f.
Aphrodite, die capitolinifche Venus I, 384. 387. 392 ff. 400.
Apollon, St. I, 611.
Auguftus, St. II, 465. B. II, 465.
M. Aurel, B. II, 485.
Barbar, B. II, 296.
Brutus, fogen. B. I, 597.
Caligula, B. II, 472.
Commodus, B. II, 491.
Conftantin (?), St. II. 497.
Domitius Corbulo, B. II, 478.
Dornauszieher, St. II, 78. 137 ff.
Drufus d. Aelt., B. II, 469.
Drufus d. J., B. II, 471.
Eros, bogenfpannend, St. I, 411.
Fauftina, B. II, 491.
Fechter, der fterbende — I, 404. II, 72. 76. 79. 104 ff. 123. 127. 266. 284.
Gallierkampf, R. II, 107.
Germanicus, B. II, 470.
Hadrian, B. II, 441.
Hera, Juno Lanuvina, St. I, 319.
Homer, B. I, 573 f.
Kentauren, St. I, 243. II, 425.
Knabe mit der Gans, Gr. II, 136. 139.
Knabe mit der Maske, St. II, 138.
M. Marcellus (?), B. II, 259.
Nero, 2 B. II, 477.
Numa, fogen., St. I, 597.
Prometheus-Sarkophag II, 455 f.
Sabina, B. II, 393.
Satyr, ausruhend, St. I, 417.
P. Scipio Africanus, B. I, 598.
Tauben-Mofaik II, 426.
Tiberius, 2 B. II, 466.
Titus, B. II, 480.
Wölfin, St. II, 167. 175 ff.

Im Hofe des Capitols.

Füfse einer Koloffalftatue I, 569. II, 517.
Thraker, St. II, 287.

Auf dem Platze des Capitols.

M. Aurel, Reiter-St. II, 356. 372. 486 ff. 527.
Flufsgottheiten, St. II, 356.
Marforio (Danubius) II, 356.

An der Treppe des Capitols.

Dioskuren, St. I, 272.
Löwen, ägyptifche I, 64.

Mufeum Kircherianum.

Cifta, die ficoronifche II, 167. 175. 179 f.
Medufa, B. II, 181.

Mufeum des Lateran.

Agrippina d. Aelt., St. II, 471.
Claudius, St. II, 473.
Livia, St. II, 467.
Marfyas, St. I, 337 f.
Pofeidon, B. II, 15.
Satyr, ausruhend, St. I, 418.
Sophokles, St. I, 90. 563. 575 ff.

Mufeen des Vatican.

Affe, St. II, 452.
Alkibiades, B. I, 586.
Amazone, St. I, 293. — Kampf, R. I, 177.
Antinous, St. II, 439. B. II, 436.
Antoninus Pius, St. II, 485. R. II, 383 f.
Aphrodite, — kauernd, St. I, 400. die knidifche — St. I, 397 f.
Apollon, vom Belvedere, St. I, 83. 84. 86. 96. 98. 145. 268. 297. 306. 360. 363. 365. 404. 422. 434. 440. II, 28. 31. 72. 93. 123 f. 127. 264. 309. 358 ff. 481. 511. — Citharödus, St. I, 362. f. 365. II, 266. — Sauroktonos, St. I, 425. II, 445. 448.
Apoxyomenos, St. I, 174. II, 51 ff.
Ariadne, St. II, 296. 348 ff.
Artemis, St. I, 421.
Afpafia, B. I, 584.
Athene, Minerva Giuftiniani I, 182 f. 323.
Auguftus, 3 St. II, 465. — jugendlich B. II, 465.
M. Aurel, St. II, 485.
C. und L. Caefares, 2 B. II, 469.
Caligula, St. II, 472.
Claudius, B. II, 473. 474.
Demeter, St. I, 426.
Demofthenes, St. I, 563. 592 f.
Dionyfos - Sardanapallus, St. I, 412. I, 496. — Torfo I, 413. II, 342. — und Satyr. Gr. I, 414. II, 341 ff.

Discuswerfer, St. I, 337.
Domitia, St. II, 483.
Domitian, St. II, 481.
Ennius (?), B. II, 258.
Eros von Centocelle, St. I, 410.
Fauſtina, B. II, 485.
Ganymedes, Gr. I, 445 ff.
Gigantenkampf, R. I, 441.
Hadrian, B. II, 441. R. II, 422.
Hera, Juno Lanuvina, St. I, 319. II, 274. 290. — und Mars, Gr. II, 290. — ſogen. barberiniſche Livia, St. I, 319.
Herakles, Torſo vom Belvedere I, 84. 95. 96. 246. 251. 253. 266. 268. 366. II, 17. 18. 20. 22ff. 92. 191. 205. 259. 358. 359. — thaten, R. I, 274. — und Telephus, Gr. II, 31.
Hermes vom Belvedere St. I, 322 f. 546. II, 55.
Julia, Tochter des Titus, St. I, 612. B. II, 480.
Julia Domna, B. II, 496.
Julia Sabina, B. II, 393.
Julia Soämias, St. II, 496.
Karyatide, St. I, 324. II, 273.
Kentauren, Nymphen tragend, R. II, 202.
Laokoon, Gr. I, 84. 96. 98. 152. 236. 246. 266. 268. 275. 432. 624 f. II, 43. 44. 72. 76 f. 83 ff. 97. 127. 264. 334.
Livia, St. II, 467.
Menander, St. I, 577 f.
Menelaus und Patroklus (oder Ajas und Achilleus), Gr. II, 357.
Muſen, St. II, 78. 196. 266 ff.
Nereiden mit den Waffen des Achilleus, R. I, 368.
Nero, B. II, 476.
Nerva, St. II, 483.
Nil, Gr. I, 96. 97. 611. II, 296. 310. 352 ff. 359.
Niobide, St. I, 437. — Gr. I, 435.
Otho, B. II, 477.
Pan, einem Satyr einen Dorn ausziehend, Gr. I, 417.
Paris, ſogen., St. II, 60.
Periander, B. I, 580.
Perikles, B. I, 583.
Perſer aus den attal. Gruppen, II, 118.
Phokion, ſogen., St. I, 587.
Plotina, B. II, 396. 401.
Poſeidon, St. II, 15.
Poſidipp, St. I, 577 f.
Sarapis, 2 B., II, 79.
Satyr, ausruhend, St. I, 417. — Flöte blaſend, St. II, 51.
Sarkophag des L. Corn. Scipio Barbatus II, 258.
Tiberius, 3 St., I, 570. II, 466. B. II, 467.
Tigris, St. II, 355.
Titus, 2 St., I, 612. II, 480 f. B. II, 480.
Tyche von Antiochia II, 62 ff.

Wolf, St. II, 178.
Zeus, Jupiter von Otricoli, B. I, 90. 187. 191 ff. 268. 272. 313. II, 197. 511. — Verospi, St. I, 191. 193.

Palaſt Barberini.

Löwe, R. II, 198. 265 f.

Palaſt Chigi.

Agrippina, d. J., B. II, 475.
Aphrodite von Troas I, 384. 387 f. 396 f. 400.

Palaſt Farneſe.

Sarkophag der Metella II, 259.

Palaſt Maſſimi alle colonne.

Diskobol, St. I, 332 ff. II, 127.

Palaſt Sciarra.

Septimius Severus, St. II, 493.

Palaſt Spada.

Ariſtoteles, St. I, 563. 589.
Cn. Pompejus, I, 570. 596. 598 ff. II, 201. 271. 463. 516.

Villa Albani.

Aeſop, St. I, 580. 581 f.
Antinous, R. I, 96. II, 435. 439.
Apollon Sauroktonos, St. I, 425.
Athene, St. I, 184.
Athlet, St. II, 199. 264 f.
Diogenes, St. I, 590.
Herakles, ausruhend, R. II, 25.
Hortenſius (?), B. I, 595. 604.
Karyatide, St. II, 272. 273 f.
Numa, ſogen., B. I, 597.
Titus, B. II, 480.

Villa Borgheſe.

Aphrodite, St. I, 397. Venus und Mars, Gr. II, 253.
Demeter, St. I, 425 f.
Dionyſos mit Ampelos, Gr. II, 342.
Hermaphrodit, St. II. 135.
Knabe mit Ente, St. II, 136.
Muſen, St. II, 266.
Reliefs vom Bogen des Claudius II, 375.

Villa Ludoviſi.

Aphrodite, St. I, 397 f. Venus u. Mars, Gr. I, 406.
Ares, Mars Ludoviſi, I, 243. 352 ff.
Athene, St. I, 185. II, 196.
Auguſtus, B. II, 465.
Dionyſos und Akratos, Gr. II, 342.
Galliergruppe, I, 98. II, 72. 79. 104 ff. 123. 284.
Hera, Juno Ludoviſi, B. I, 268. 313 f. 317. II, 511. 2 B. I, 314. 319.
Hermes, St. I, 603.
Meduſa, ſchlafend, R. I, 358.

Oreſt und Elektra, Gr. I, 610. II, 199 f. 260 ff.
Tiberius, B. II, 466.

Villa Matthei.

Amazone, St. I, 611.
Ariſtoteles, St. I, 589.
Dioskuren, R. I, 279.

Sonſt in Rom.

Bogen der Goldſchmiede II, 376.
Koloſſe von Monte Cavallo I, 84. 85. 97. 242 243. 255 ff. 297. 304. II, 18. 40. 127. 356. 359. 511. 512.
Pasquino (Ecke des Palaſt Braschi) II, 29. 356 f.
Säule des M. Aurel II, 295. 383. 487. — des Trajan II, 295. 376 ff.
Triumphbogen des Conſtantin I, 352. 570. II, 115. 376. 384 f. 435. — des Septimius Severus II, 376. — des Titus II, 310. 373 ff.

Turin.

Univerſität.

Kairos, R. II, 58.

Venedig.

Dogenpalaſt.

Eros, St. I, 411.
Gallier, 2 St. aus den attal. Gruppen II, 118 f.
Krieger, St. aus den attal. Gruppen II, 119.

Auf der Marcuskirche.

Pferde, 4 St., II, 49 f. 487.

Palaſt Grimani.

Agrippa, St. I, 570. 596. 601 f. II, 463.
Auguſtus, St. II, 464.

Torcello (an der Kirche).

Kairos, R. II, 58.

Volterra.

Städtiſches Muſeum.

Herakles, St. II, 18.

Oeſterreich.

Wien.

Giebelgruppen vom Myſterientempel zu Samothrake I, 124.
Vitellius, B. II, 461.

Rufsland.

Petersburg.

Kaiſerliche Sammlung der Ermitage.

Hera, B. I, 317.

Apollon Stroganoff, St. II, 369.

Schweiz.

Baſel.

Apollon Steinhäuſer B. II, 369.

Genf.

Muſée Fol.

Sohn des Laokoon (?) B. II, 95.

Spanien.

Madrid.

Mufeo nacional.

Ariadne, St. II, 351.
Cicero, B. I, 603.
Claudius, B. II, 473 ff.
Gruppe von S. Ildefonfo II, 436. 444 ff.

Majorca.

Apollon Despuig, St. II, 271.

Berichtigungen.

I, S. 114 Z. 2 ff. v. o. lies: »Seine Verwandlung in einen Hirfch ift durch ein übergeworfenes Hirfchfell angedeutet«.
I, » 239 » 14 v. o. find die Worte: »und vergötterte Heroen« zu ftreichen.
I, » 324 » 3 v. u. lies: Anführung ftatt Ausführung.
I, » 342 » 12 u. 13 v. u. und II, S. 48. Z. 11 v. o. ift die »trunkene Alte« aus dem Katalog der Werke des Myron zu ftreichen.
I, » 557 » 14 v. o. lies: Polykles, Pyromachos ftatt Polyklet Promachos. Ebenda Z. 15 v. u. ift der Name Deinomenes zu ftreichen.
I, » 597 » 11 v. u. lies: geiftlich ftatt geiftig.
II, » 238 » 7 v. u. lies: M. Plautius ftatt Kleötas.
Im Künftlerverzeichniffe ift der Bildhauer Nefiotes (I, 534. 545) ausgefallen.

Adolf Stahr

TORSO